# MEINE GEMÄLDESAMMLUNG

Adolf Friedrich von Schack

# Meine
# Gemäldesammlung.

Von

Adolf Friedrich Grafen von Schack.

---

Zweite durchgesehene Auflage.

Stuttgart.
Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
1882.

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

# Vorwort.

Nachdem meine in dem eigens dazu errichteten Gebäude der Briennerstraße zu München aufbewahrte Gemäldesammlung längere Zeit nur wenig beachtet worden war, zieht sie seit einigen Jahren mehr und mehr die Augen der Kunstfreunde auf sich. In dem Umstande, daß sie sich langsam den Weg zur Anerkennung gebahnt hat, glaube ich eine Bürgschaft für ihren Werth erblicken zu dürfen; denn gewiß hat nie Geringes oder Schlechtes, das gleich Anfangs mit Recht ignorirt wurde, nachher im Laufe der Jahrzehnte sich Achtung errungen, während der umgekehrte Fall, daß Mittelmäßiges zuerst hoch gepriesen wird, später aber des Beifalls verlustig geht, zur Tagesordnung gehört. Das Interesse, das meine Gallerie bietet, verdankt sie einerseits den Werken einzelner neuerer Maler, die man kaum anders als in ihr kennen lernen kann, andrerseits

den Nachbildungen von Gemälden alter Meister, welche, zu den schönsten Perlen der Kunst gehörend, doch zum Theil nur wenig bekannt sind, weil sie sich in entlegenen Gegenden oder schwer zugänglichen Lokalitäten befinden. Gleich sehr indeß möchte die Anziehungskraft meines kleinen Museums auf der nirgends sonst versuchten Gegenüberstellung alter und moderner Kunst beruhen. Es war dies eine höchst gefährliche Probe, der ich die letztere unterwarf; denn zu gleicher Höhe wie Tizian und Gian Bellin, Andrea und Giorgione hat sich Keiner in unserm Jahrhundert aufgeschwungen. Aber ein heutiger Künstler kann schon mit dem Ruhme zufrieden sein, wenn seine Bilder durch die Werke jener Heroen nicht ganz erdrückt werden.

Da in Folge der zunehmenden Aufmerksamkeit, welche meine Sammlung erregt, in letzter Zeit häufig an mich die Aufforderung ergangen ist, ich möchte deren Entstehungsgeschichte erzählen und mich über die Grundsätze, die mich bei ihrer Bildung geleitet, sowie über anderes damit Zusammenhängendes äußern, so will ich dem an mich gestellten Verlangen zu entsprechen suchen. Völlig fern liegt mir dabei die Prätension, eine kunstwissenschaftliche Abhandlung zu liefern, und ich werde weder von Retouchen, noch von „Existenzbildern", weder von

dem „reizenden Sfumato“, noch von der „Morbidezza der Carnation“ reden. Dagegen sei es mir erlaubt, mit der Bildungsgeschichte der Gallerie einige auf sie Bezug habende Erinnerungen aus meinem Leben zu verbinden.

# Inhalt.

# I.

Schon vor meinem zwanzigsten Jahre kam ich nach Italien und lernte die Kunstschätze von Venedig, Florenz, Rom und Neapel kennen; so erwachte das Interesse für Malerei sehr früh in mir. Nicht lange darauf sah ich außer den Gemäldesammlungen von Wien, Dresden und München auch die des Louvre in Paris, die Nationalgallerie in London und das wundervolle, an Reichthum alle andern übertreffende Museum von Madrid. Das Glück hat es gewollt, daß ich die ersten, an diesen Kunststätten empfangenen Eindrücke durch oftmalige spätere Besuche wieder auffrischen konnte. Wie es so Vielen ergeht, war ich lange durch die Herrlichkeit der alten Malerei, namentlich der italienischen des 16. Jahrhunderts, so berauscht, — fast möchte ich sagen, betäubt — daß mir die Leistungen moderner Maler wenig Theilnahme abgewinnen konnten, ja, daß ich ein gewisses Vorurtheil gegen sie hegte. Diejenigen Bilder, welche mir zunächst vor Augen kamen, mochten allerdings auch wenig geeignet sein, ein solches Vor-

urtheil zu zerstreuen. Es war die Blüthezeit der Düsseldorfer Schule. Wohl Manche erinnern sich noch, wie damals ein tumultuarisches Geschrei über den unvergleichlichen Kunstwerth der auf der rheinischen Academie zu Tage geförderten Leistungen durch Deutschland hinlief. Maler, deren Namen jetzt kaum noch mehr bekannt oder deren Ruhm doch erstaunlich verblaßt ist, wurden nicht nur vom großen Publikum, sondern auch von den Tageskritikern den größten Meistern gleichgestellt, und wie oft mußte ich vor Gemälden, deren Vorzüge mir höchst problematisch schienen, den Ausruf der Bewunderung hören: alle Raphaele und Tiziane verschwänden vor einem so außerordentlichen Werke! — Wie Ueberschätzung leicht zu Widerspruch reizt, so mochte es auch mir ergehen, daß ich das, was um mich her vergöttert wurde, zu gering achtete, und ich erkenne jetzt bereitwillig an, daß mein verwerfendes Urtheil nicht frei von Ungerechtigkeit war, da auf der rheinischen Academie jener Zeit, namentlich im Fache der Landschaftsmalerei, unstreitig manches höchst Achtbare geleistet worden ist. Aber im Allgemeinen, besonders in Bezug auf die historischen Compositionen, welche damals von Düsseldorf und andern Städten aus einen Triumphzug durch Deutschland hielten, ist meine Meinung später wohl von allen Urtheilsfähigen adoptirt worden. Als auf einer großen Kunstausstellung zu Anfang der sechziger Jahre viele gefeierte

Bilder der frühern Koryphäen von Neuem zum Vorschein kamen, konnten die meisten Derer, welche sie zwanzig Jahre zuvor hoch gepriesen hatten, kaum fassen, daß dieselben ihre ehemaligen Lieblinge seien. Jetzt sind diese Gemälde, welche einst für leuchtende Sterne am Himmel der Kunst galten, mehr und mehr am Horizont zurückgesunken und hängen ziemlich unbeachtet in Schlössern und Museen; wollte Jemand sie noch mit den Meisterstücken der alten Italiener oder Niederländer vergleichen, so würde er nur Gelächter erregen. Welche Lehre für Künstler und Publikum! An einem deutlichen Beispiel ist hier vor Aller Augen der Beweis geführt, wie völlig werthlos und nichtsbedeutend der Erfolg ist, auch wenn er sich durch Jahrzehnte behauptet. Die nämliche Erscheinung hat sich, in Kunst wie Literatur, schon häufig; ja mit Ausnahme weniger besonders begünstigter Epochen, wohl zu allen Zeiten gezeigt und man muß staunen, daß sie sich dennoch immer wiederholt, indem jedesmal die folgende Periode selbst die eindringlichste Lehre der früheren unbeachtet läßt. Künstler und Dichter buhlen um den Beifall des Publikums, indem sie dem herrschenden Geschmacke desselben, seiner Neigung zur Sentimentalität oder Sinnlichkeit schmeicheln, und gewinnen so oft schnell einen außerordentlichen Ruf, wie sie ihn durch wirklich werthvolle Leistungen nicht erworben haben würden. Sie sonnen sich dann eine Zeit lang in dem Ruhme,

der ihnen zu Theil wird, müssen aber oft später selbst noch erleben, wie derselbe abnimmt und untergeht. Wenn jedoch Produkte, die mehr durch glänzende Eigenschaften blenden, als durch wirklichen Werth ausgezeichnet sind, momentan zur Geltung gelangen, so ist dies noch immer der günstigere Fall; denn dergleichen hervorzubringen, gelingt doch nur dem Talente. Weit schlimmer ist es, wenn, wie das häufig vorkommt, und wie wir es selbst erleben, in unerklärlicher Weise gerade das völlig Werthlose auf den Schild gehoben wird und allgemeine Berühmtheit erlangt. Dem Publikum gehen allerdings in beiden Fällen, nachdem die Bethörung länger oder kürzer gedauert hat, gewöhnlich die Augen auf, und es wirft das früher Angebetete mit Verachtung bei Seite, indessen selten, um sich dem Aechten zuzuwenden, sondern nur um Abgötterei mit neuen mittelmäßigen Erzeugnissen zu treiben. So sind Flittergold und stümperhafte Machwerke nur allzu oft die begehrteste Waare auf dem Markt der Kunst und Literatur. Besonders traurig muß den Freund des Schönen und Guten dabei der Gedanke stimmen, daß meistens das wirklich Ausgezeichnete durch das Gleißende und äußerlich Bestechende, oder gar durch das ganz Schlechte in den Hintergrund gedrängt wird. Wie oft ist den Schöpfern der vorzüglichsten Werke während ihres Lebens fast jede Anerkennung versagt worden, während untergeordnete Talente,

oder selbst Talentlose, nicht nur bei der urtheilslosen Menge in hohem Ansehen standen, sondern auch von der Kritik in bengalischer Flammenbeleuchtung gezeigt wurden!

An vortrefflichen Künstlern, deren Werken sich ein dauernder Werth zuschreiben läßt, fehlt es nun auch während des zweiten Drittheils unsres Jahrhunderts, von dem hier die Rede ist, in Deutschland keineswegs. Aber sie hatten, wenn auch zum Theil älter als die gefeierten Größen des Tages, mehrentheils noch nicht den verdienten Ruf gewonnen. Auch erschienen ihre Arbeiten nur selten und sehr vereinzelt auf den Ausstellungen, auf welchen man die Schöpfungen der zeitgenössischen Kunst doch vorzugsweise kennen lernt. Mir selbst war, mit sehr wenigen Ausnahmen, die großen Eindruck auf mich machten und von denen später die Rede sein wird, kaum etwas davon zu Gesichte gekommen. Erst im Jahre 1857, als ich nach München ging, um dasselbe abwechselnd mit Italien zu meinem Aufenthalt zu wählen, erlangte ich eine umfassendere Kenntniß der modernen deutschen Malerei und wurde auf diejenigen ihrer Schöpfungen aufmerksam, auf welche sie, nach meiner Einsicht, am meisten stolz sein darf. Ein begabter Landschaftsmaler, Karl Roß aus Holstein, mit dem ich von früheren Reisen her befreundet war, führte mich in die Werkstätten der Münchener Künstler ein. Ich hatte ihn viele Jahre zuvor in Griechen-

land kennen gelernt, und zwar in Sparta, der neu-hellenischen Stadt, welche etwa eine Stunde von Misitra unter der Regierung des Königs Otto auf den Trümmern der alten Hauptstadt von Lacedämon erstanden war. Er war dorthin auf mehrere Monate übergesiedelt, um die an Naturschönheiten überreiche Gegend für Zeichnungen und Farbenskizzen auszubeuten, die mich später noch oft erfreut haben. Das prachtvolle Eurotasthal, das eben, überragt von den Schneegipfeln des Taygetos, im vollsten Schmucke des Frühlings prangte, lockte auch mich zu längerem Verweilen, und in Liebe zur Natur, wie in jugendlicher Abenteuerlust, welche uns beiden gemeinsam war, verband ich mich mit Roß zu nicht ganz gefahrlosen Ausflügen in die Umgegend. Wir durchschweiften die rauhen Schluchten des Gebirges und suchten den Gipfel des Taygetos zu erklimmen, mußten aber wegen des vielen auf ihm noch gehäuften Schnees, nach unsäglicher Anstrengung, davon abstehen. Mit der angenehmen Erinnerung, welche überstandene Mühsale hinterlassen, gedenke ich noch einer Nacht, die wir in einer Felsenhöhle auf halber Höhe des Berges zubrachten, nachdem wir, verirrt und rathlos, zuletzt noch von einem Gewitter überrascht, vergebens eine menschliche Wohnung gesucht, die uns Zuflucht geboten hätte. Auch in die Maina machten wir einen Ausflug von mehreren Tagen, und fanden die Bewohner nicht

so wild und argwöhnisch gegen Fremde, wie sie uns geschildert worden waren, hatten uns vielmehr gastfreundlicher Aufnahme bei ihnen zu erfreuen. Die größte Schwierigkeit bereitete uns die Sprache; denn das Neugriechische, in dem wir uns einigermaßen auszudrücken wußten, wurde hier nicht mehr verstanden. Als wir zuletzt, nach mehrwöchentlichem Aufenthalte in Sparta, nach Athen zurückzukehren dachten, sahen wir uns plötzlich durch die Nachricht, daß die Gegend nördlich von Sparta bis nach Arkadien durch Räuber unsicher gemacht sei, in große Verlegenheit versetzt. Wir mußten unsern Aufenthalt verlängern und schätzten uns zuletzt glücklich, uns an ein Detachement griechischer Soldaten anschließen zu können, das von Misitra nach Korinth beordert war. Auch dieser Ritt durch die Pelopsinsel in so fremdartiger Umgebung hatte seinen großen Reiz. Die Offiziere, deren zwei noch den Befreiungskrieg mitgemacht hatten und viel von den Heldenthaten der Botzaris und Kanaris zu erzählen wußten, nahmen uns mit größter Freundlichkeit auf. Welche Nächte, wenn wir uns inmitten der Krieger, die mit ihren wallenden Fustanellen ein pittoreskes Ansehen boten, um ein loderndes Feuer lagerten und die riesige Flasche mit Wein, an dessen bittern Pechgeschmack wir uns bald gewöhnt hatten, in die Runde ging! Eine wollene Decke, auf das kahle Felsgestein gebreitet, diente uns zum Lager, auf

dem wir besser schliefen, als später auf den weichsten Ruhebetten.

Nach kurzem Aufenthalte in Athen, wo ich schon zuvor länger geweilt hatte, brach ich weiter nach Osten auf, um Kleinasien in beträchtlicher Ausdehnung zu durchreisen, und Roß begleitete mich nach Smyrna. Wir streiften gemeinsam am Gestade des Meles umher, ließen bei Wein von Chios die homerische Welt vor unserm Auge aufsteigen und genossen in dem Café an der Karawanenbrücke einen Vorgeschmack des orientalischen Lebens, in das wenigstens ich bald tiefer eingehen sollte. Gemeinsam unternahmen wir einen Ausflug nach Magnesia und nach Ephesus, dessen Dianentempel damals noch unter der Erde verborgen lag, so daß man nicht einmal die Stelle wußte, wo er gestanden. Später habe ich zu zwei Malen die ausgegrabenen Reste desselben besucht. Von Smyrna kehrte Roß nach Athen, dann nach Deutschland zurück, während ich zunächst nach der Troas aufbrach, wo ich die Stätte des alten Ilion, die erst später von Schliemann entdeckt wurde, noch bei Burnabaschi vor mir zu sehen glaubte. — Als ich nach langem Umherschweifen im folgenden Winter in die Heimath zurückgekehrt war, vergingen manche Jahre, ohne daß ich den Reisegefährten wiedergesehen hätte. Aber das Gedächtniß des gemeinsam Durchlebten und Genossenen konnte in uns beiden nicht erlöschen,

und so war es natürlich, daß wir, alsbald nach meiner Ankunft in München, wo mein Freund seitdem gewohnt hatte, uns zu täglichem Umgange zusammenfanden. Neben Gesprächen, in denen wir das Bild Griechenlands und Joniens wieder in uns auffrischten, bildete die Kunst den gewöhnlichen Stoff unserer Unterhaltung. Roß, obgleich in der Landschaftsmalerei sehr tüchtig, blickte doch nur mit einer gewissen Geringschätzung auf seine eignen Arbeiten, sowie auf das ganze Fach, das er für ein durchaus untergeordnetes erklärte, herab; dagegen schwärmte er für die historische Malerei idealen Styls, die ihm als die eigentliche, wahre Kunst galt. Er war ein großer Verehrer von Cornelius; aber mit noch größerem Enthusiasmus sprach er mir, sogleich bei unserm Wiederzusammentreffen, von Buonaventura Genelli. Ich mußte ihm mit einer gewissen Beschämung gestehen, daß ich den Namen dieses Mannes zwar hier und da gehört, doch keines seiner Werke gesehen hätte. Wenngleich ich sonach gegen das überschwängliche Lob, das er Genelli zollte, einigermaßen mißtrauisch war, so wurde doch meine Neugier erregt, und ich folgte Roß willig in die bescheidene Wohnung seines Lieblings. Ein schon bejahrter Mann von stattlicher Figur und imposanten Gesichtszügen, welche um jene Zeit von Karl Rahl in einem trefflichen Porträt verewigt worden sind, empfing uns und öffnete uns bereitwillig seine über=

vollen Mappen. Schon die erste der Zeichnungen, welche sie enthielten, erregte mein Erstaunen, und dieses wuchs mit jedem neuen Blatte, das ich betrachtete. Jedem der Blätter war das Gepräge eines mächtigen Geistes unverkennbar aufgedrückt, und ich konnte nicht zweifeln, der Künstler, welcher so bescheiden und anspruchslos in ärmlicher Umgebung vor mir stand, sei einer jener großen Genien, wie sie selten im Laufe der Jahrhunderte erscheinen, und denen man sich nur mit Ehrfurcht nahen darf. Aus seinen mythologischen Zeichnungen lachte mir ein ganzer Olymp von göttlichen Gestalten in himmlischer Lebensfülle entgegen, während seine biblischen Compositionen mich bald mit den Schauern göttlicher Erhabenheit durchdrangen, bald mit unwiderstehlichem Reize in die alttestamentliche Patriarchenwelt und unter die heiligen Gestalten des Hirtenlandes Canaan führten. Alles erschien mir als aus einem gewaltig schaffenden Naturgeist hervorgegangen, der sich durch keine berechnende Kunst ersetzen läßt, und die Pygmäenwerke der Gegenwart, vor denen die Menge gaffend steht, so weit überragt, wie der Riesentempel von Karnak einen modernen Backsteinbau.

Die Schöpfungen Genellis bemächtigten sich meiner in so wunderbarer Weise, daß ich, überwältigt von dem ersten großen Eindruck, geblendet von dem Reichthum der in ihnen sich aussprechen-

den Erfindungskraft, erst einiger Zeit bedurfte, mich zu sammeln. Wohl kam mir, als die Mappen geschlossen waren und ich in den nächsten Tagen das Geschaute ruhig in meinem Geist zu verarbeiten suchte, der Gedanke, ich sei durch die erste Betrachtung zu einer Ueberschätzung fortgerissen worden; allein bald, wie ich zu dem Meister wiederkehrte und meine Besuche täglich erneuerte, bestätigte sich mir die erste Wahrnehmung nicht nur, sondern steigerte sich noch in hohem Grade. Je häufiger und länger ich die schon gesehenen Compositionen prüfte, desto mehr wuchs meine Bewunderung, und als mir dann in unerschöpflichem Reichthum immer neue herrliche Zeichnungen vor Augen traten, konnte ich für dieselbe kaum noch ein Maß finden. Zunächst drängte sich mir nun die Erwägung auf, wie es doch möglich gewesen, daß von einem Manne, der so Außerordentliches hervorzubringen vermocht, bisher keine Kunde zu mir gedrungen sei. Ich meinte, seine Produktionen, ja schon die jugendlichsten, unvollkommensten derselben, hätten Aufsehen in ganz Deutschland erregen, die Zuschauer auf den Ausstellungen hätten sich begierig um dieselben drängen, die Kunstfreunde um deren Besitz wetteifern müssen. Statt dessen erfuhr ich — aber nicht von dem Künstler selbst, denn er war zu stolz, um zu klagen — daß Genellis ganzes bisheriges Leben von Verkennung, Entbehrung und traurigen Er-

fahrungen aller Art getrübt gewesen sei. Kein Sonnenstrahl des Ruhms war auf dieses Haupt gefallen; das deutsche Volk hatte einen seiner edelsten und größten Söhne, auf den es hätte stolz sein müssen, nicht nur darben lassen, sondern ihm in Spott und Verhöhnung den Schwamm mit bitterer Galle gereicht. In einem kleinen, sehr engen Kreise allein war seinen Compositionen Anerkennung zu Theil geworden; jedoch der Ertrag hatte für ihn kaum ausgereicht, um die elementarsten Bedürfnisse des Lebens damit zu bestreiten. Roß erzählte mir, Genelli sei oft in solcher Armuth gewesen, daß es ihm an Mitteln gefehlt habe, sich Papier und Bleistift zu kaufen. Ein größerer Auftrag, den ihm noch vor dem Jahre 1830 ein kunstliebender Bewohner Leipzigs, Herr Härtel, gegeben hatte, war bald wieder zurückgezogen worden. Die nachtheiligen Wirkungen hiervon erstreckten sich weit in sein späteres Leben hinein. Daß ein Zerwürfniß mit seinem Auftraggeber stattgefunden, ist unzweifelhaft; wodurch aber dasselbe herbeigeführt worden sei, habe ich nie zu ergründen vermocht. Die Freunde des Künstlers, von denen einige genau unterrichtet sein konnten, maßen alle Schuld dem Besteller bei; Genellis Feinde hingegen verbreiteten eine zu dessen Ungunsten lautende Version und wurden noch Jahrzehnte nachher nicht müde, ihn als einen saumseligen unzuverlässigen Menschen zu schildern, dem man

keine künstlerischen Arbeiten übertragen dürfe. Nach meiner eigenen Erfahrung, da ich ihn als einen durchaus gewissenhaften, im Schaffen sein höchstes Glück findenden Mann kennen gelernt habe, bin ich natürlich geneigt, der für ihn vortheilhaften Aussage seiner Freunde vollen Glauben zu schenken; indeß auch angenommen, er hätte beim Freskomalen im Härtelschen Hause sich eines jugendlichen Leichtsinns schuldig gemacht, so konnte doch dieser Vorgang für Vernünftige keinen Grund abgeben, ihn fortan als einen Geächteten zu betrachten. Ein erneuerter Versuch, ihn in eine seinem hohen Talente entsprechende Thätigkeit zu versetzen, würde sicher den glänzendsten Erfolg gehabt haben, wie ihn später der meinige hatte. Allerdings besaß Genelli bedeutenden Künstlerstolz und nicht die Geschmeidigkeit des Wesens, welche durch Schmeicheleien sich die Gunst der Mächtigen und Reichen zu erwerben weiß. Aber auch Michel Angelo war keine Höflingsnatur, und ein Julius II., ein Leo X. ließen sich doch, zu ihrem unsterblichen Ruhme und zum Segen der Welt, durch seine rauhe Außenseite nicht hindern, ihn mit der Ausführung großer Bauten, Bildwerke und Malereien zu beauftragen. Ein solcher Auftraggeber war aber für Genelli nöthig, viel mehr noch im Interesse der Kunst, als im materiellen Sinne; denn seine Compositionen, mit Bleistift gezeichnet, konnten doch nur für Embryonen gelten, aus denen die Phantasie

wohl die herrliche Gestalt in ihrer Entfaltung hervorzuzaubern im Stande war, die sich aber zu dem ausgeführten Gemälde verhielten, wie etwa der Entwurf einer Tragödie, der auch schon Genuß gewährt, zu dem vollendeten Trauerspiele. Fast unbegreiflich muß es nun scheinen, daß Genelli mehr als zwanzig Jahre in München zu weilen vermochte, wo damals Kirchen, Paläste und Museen mit zahlreichen Fresken geschmückt wurden, und daß ihm auch nicht der kleinste derartige Auftrag ertheilt ward. Gerade zu solchen monumentalen Gemälden im hohen Style hatte dieser Künstler eine Begabung wie kein anderer, Cornelius ausgenommen, und hätte er deren zur Zeit seiner vollen Mannesreife in der bayerischen Residenz ausführen können, so würde diese in weit höherem Sinne den Namen einer Kunststadt verdienen, als ihr derselbe jetzt zukommt. Aber die Zeit, wo Genelli die Hallen unserer Paläste mit hohen Gebilden von unvergänglichem Werthe hätte schmücken können, ist für immer dahin, und Deutschland hat — so schwer es mir auch wird, muß ich es doch aussprechen — durch die Mißachtung, die es einem seiner größten Männer gezeigt, ein Brandmal auf sich gedrückt, das nicht wieder erlöschen wird.

Als ich Genelli kennen lernte, hatte schon sein Lebensabend begonnen. Es konnte daher nicht mehr davon die Rede sein, daß er die fast unübersehbare

Reihe seiner Entwürfe, selbst wenn sich dazu Besteller gefunden hätten, in Farben oder gar in den großen Verhältnissen, auf welche sie eigentlich berechnet waren, ausführe. Zwar ist die in unserer Zeit oft geäußerte Meinung, als ob für den bildenden Künstler oder Dichter nur die Jugend die Zeit der vollen Produktionskraft sei, die letztere dagegen sich mit den Jahren mindern und im höhern Alter vertrocknen müsse, durchaus falsch und faktisch widerlegt. Cornelius hat seine größten Werke, ebenso wie Gian Bellin, zwischen dem 70. und 80. Lebensjahre geschaffen; und wie Aeschylus, Sophokles, Calderon und Andere ihre dichterische Vollkraft bis ins höchste Alter bewahrt haben, ist allgemein bekannt. Jedoch die Genannten hatten ihre Kunst während ihres ganzen bisherigen Lebens geübt, Genelli dagegen war durch die Ungunst der Verhältnisse darauf beschränkt geblieben, die Gestalten seiner Phantasie in bloßen Umrissen auf das Papier zu werfen; nur einige Male hatte er das Glück gehabt, Aquarelle von mäßigem Umfange ausführen zu können. Die Fähigkeit, Fresko- und Oelbilder in großem Maßstabe zu malen, wird aber nur durch langjährige Uebung erworben. Auch würde, selbst wenn sich dem Meister noch mit Sicherheit eine Lebensdauer von zwanzig Jahren hätte weissagen lassen, diese bei weitem nicht ausgereicht haben, um auch nur die vorzüglichsten seiner Ent-

würfe vom Papier auf die Wand oder die Leinwand zu übertragen. Dennoch befestigte sich in mir bald der Entschluß, wenigstens einige derselben aus dem Banne, in dem sie jetzt lagen, zu erretten und zugleich den Künstler, soweit es in meinen Kräften stände, der unwürdigen Lage zu entreißen, in welcher er sich befand. Ich bestellte eine seiner großartigsten Erfindungen, die Vision des Ezechiel, zunächst versuchsweise in Aquarell, und der Versuch übertraf alle meine Erwartungen. Wie anders, dem Schmetterlinge gleich, der sich aus der Puppe befreit, nahm sich das Ganze mit Farben bekleidet aus! Ich frage: hat die bildende Kunst seit dem sechzehnten Jahrhundert etwas Erhabeneres hervorgebracht, als diese Vision? Mit den apokalyptischen Reitern des Cornelius könnte man sie allen Denen, welche einen Wettstreit moderner Künstler mit den großen Meistern von ehemals für unmöglich erklären, als Beweis des Gegentheiles vor Augen führen. Es war jedenfalls ein starkes Wagniß, an die Behandlung eines Gegenstandes heranzutreten, auf den Raphael den unvergänglichen Stempel seines Genius gedrückt hatte; aber hier gilt von Genelli nicht nur der Ausspruch, daß er für seine Kühnheit schon den Kranz verdiene, sondern es darf behauptet werden, daß er, wenn man ihm auch nicht die Palme reichen will, doch wenigstens in dem Kampfe nicht unterlegen sei. Das Bild trägt das Gepräge hoher,

strahlenheller Entzückung; nur ein begnadeter Geist, der wie Moses auf dem Sinai mit dem Herrn gesprochen, vermochte die Gestalt Gottes in dieser Majestät und himmlischen Glorie darzustellen; man nenne mir den Maler von heute, dem die Hand nicht beim ersten Versuche, ein Gleiches zu leisten, ermattet sinken würde. Die Figuren der Cherubim gehören zu dem Erstaunlichsten, was die Kunst geschaffen hat; es wurde eine ungeheure schöpferische Kraft erfordert, um die Thierköpfe mit den Menschenleibern so organisch zu verschmelzen, daß man von ihrer Existenz überzeugt wird, ja daß sie fortan da sind und leben wie wirkliche Wesen!

Sogleich nachdem diese Vision in Wasserfarben vollendet war, hatte ich den Wunsch, sie auch als Oelgemälde bewundern zu können; nicht als ob sie in ihrer ersten Gestalt irgend etwas zu wünschen übrig gelassen hätte, sondern weil Oelgemälde dauerhafter und minder dem Erblassen ausgesetzt sind. Mein Wunsch ist nicht in Erfüllung gegangen, da diese Arbeit über andere des Meisters hinausgeschoben und zuletzt durch dessen unerwartet frühen Tod vereitelt wurde. Dennoch hoffe ich, daß das Aquarell, das in dem geringen Umfang seiner Figuren und in seiner sich nicht vordrängenden Färbung vielleicht um so ergreifender wirkt, noch einigen der kommenden Jahrhunderte ein glänzendes Zeugniß dessen geben werde, was die Kunst in dem un-

frigen zu leisten vermocht hat. Zu der kleinen Vision Raphaels im Palast Pitti — welche übrigens, ebenso wie das andre Exemplar, das sich bis vor kurzem im Besitz der Baronin Biella in Venedig befand, nicht Anspruch darauf zu haben scheint, das Original zu sein, indem letzteres, aus der Gallerie Orleans stammend, nach England gekommen ist — drängen sich noch heute die Verehrer des Schönen, während die einst vielgepriesenen Bilder der Luca Giordano, Guercino und Cavaliere Arpino kaum ein Auge auf sich ziehen. So denke ich, werden auch spätere Generationen noch zu dem kleinen, auf den ersten Blick so unscheinbaren, im Colorit so bescheidenen Bilde Genellis pilgern, wenn manche heute vielbewunderte Leinwand, auf der die Farben faustdick aufgetragen sind und im Heruntertriefen Rinnen gebildet haben, in die man die Finger legen kann, längst in die Rumpelkammer gewandert sind.

Als ich, durch den ersten glänzenden Erfolg ermuthigt, mich entschloß, Genelli fernere Aufträge zu geben, ward mir die Wahl schwer unter der Fülle trefflicher Compositionen, die im Laufe eines schon langen Lebens aus seiner reichen Phantasie entsprungen waren. Die Zeichnungen, welche, wie diejenigen zu Dante und Homer, eine Reihenfolge bildeten, schied ich hierbei aus; aber auch außerdem setzte mich der Reichthum in nicht geringe Verlegenheit. Da waren Darstellungen aus der

griechischen Götter- und Heroenwelt, aus dem alten und zum Theil auch neuen Testamente, dann auch aus mittelalterlicher Sage und Geschichte (z. B. der sächsische Prinzenraub und die unvergleichliche Scene, wie der thüringische Landgraf die widerspänstigen Vasallen vor seinen Pflug spannt), dann humoristische, wie die des Don Quixote, des Pegasus im Joche, und endlich solche, welche ganz aus der Einbildungskraft des Künstlers hervorgegangen waren. Nach einigem Schwanken entschied ich mich für ein Blatt, das mich durch die Fülle der Erfindung besonders fesselte. Es stellte den Raub der Europa dar, gehörte also dem Kreise der griechischen Mythologie an, und dies war das Gebiet, das Genelli während seines ganzen Lebens mit der größten Vorliebe cultivirt hat. Der Künstler zeigte sich sehr erfreut über den Auftrag, den größten, oder vielmehr den ersten großen, der ihm je geworden; doch verhehlte er mir nicht, daß er nur mit Zagen an die Arbeit gehe. Da er die Technik der Oelmalerei sich erst zu eigen machen müsse, werde er jedenfalls mehrerer Jahre bedürfen, um ein so figurenreiches Bild zu vollenden. Muthig begab er sich gleichwohl sofort an das Werk, und ich nahm an dessen Fortgange mit einer Art von eigener Schöpfungsfreude Theil. Dazwischen fehlte es nicht an Momenten, wo auch mich Niedergeschlagenheit ergriff. Wie ich den Meister fast täg-

lich in seiner Werkstatt besuchte, fand ich ihn oft in gedrückter Stimmung, die ich vergebens zu zerstreuen strebte. Obgleich ihm durch meine Bestellung ein Glück zu Theil geworden war, nach dem er sich lange umsonst gesehnt hatte, konnte er doch einen gewissen Kleinmuth anfänglich nicht bemeistern. Er fürchtete, daß seine Kräfte, die so lange brach gelegen, durch den Mangel an Uebung ermattet und nicht mehr im Stande wären, eine so große Aufgabe zu bewältigen. Oft vergingen Wochen, wo es mir und einigen wahren Freunden, die er besaß, nicht gelingen wollte, seinen Trübsinn zu verscheuchen. Er hatte zu sehr unter der Unbill der Zeiten gelitten, als daß er sich plötzlich zur vollen Kraft hätte aufraffen können. Ach! die gemeine Sorge des Lebens ist noch eher zu ertragen, als die geistige Vereinsamung; auch derjenige, dem die Anerkennung des Tages als nichts gilt, der nicht nach den Beifallsbezeigungen begehrt, welche Laune oder Zufall bald Diesem, bald Jenem spendet, bedarf doch der Theilnahme; er sehnt sich darnach, die Gluth seiner Seele in andere Seelen auszuströmen, daß andere Herzen höher schlagen bei dem, was warm aus dem seinigen hervorquillt; daß die luftigen Geburten seiner Phantasie belebend in anderen Geistern fortwirken. Wenn diese Sehnsucht unerfüllt bleibt, wenn unser Bestes, wenn Gebilde, die wir mit unseres Herzens edelstem Blut genährt haben,

und die wir der Welt in der Hoffnung auf sympathische Theilnahme bieten, von dieser mit eisiger Kälte aufgenommen werden: da muß sich wohl, wenigstens zeitweise, starrer Frost selbst um die Brust desjenigen legen, der sich noch so sehr mit Muth für den Kampf des Lebens gerüstet hat. Und Genelli hatte diese bittere Erfahrung, welche freilich dem wahren Genius selten erspart bleibt, in höherem Maße gemacht, als vielleicht irgend ein anderer Sterblicher. Selbst von dem prometheischen Feuer auf's mächtigste durchglüht und in dem Vollgefühl, Größeres schaffen zu können, als die meisten seiner Zeitgenossen, hatte er nie Gelegenheit gehabt, seine Kräfte frei und in ihrem vollen Maße zu entfalten. Wenn einige einflußreiche Verehrer, die er sich gewonnen — und ich nenne mit besonderer Achtung den General von Radowitz — bisweilen den Versuch gemacht hatten, ihm größere Aufträge zuzuwenden, so waren diese Bemühungen stets durch feindliche Gegenbestrebungen vereitelt worden. Sowohl Fürsten wie Direktionen von Akademien, deren heiligste Pflicht es gewesen wäre, den im Dunkeln ringenden Genius an's Licht zu ziehen, hatten ihre Bestellungen lieber an die Modemaler des Tages gerichtet. Da die Leiter der Kunstanstalten mit solchem Beispiele vorangegangen waren, kann man sich wundern, daß das Publikum, berauscht von dem ihm dargebotenen trüben Gebräu, kein Verlangen

nach dem reinen Musenquell spürte, aus welchem ihm unser Meister volle Schaalen begeisternden Trankes hätte schöpfen können? So war es wohl erklärlich, daß bei einer derartigen Behandlung durch eine ganze Nation sich bisweilen ein tiefer Unmuth Genellis bemächtigte; daß er in diesen Momenten der Mißstimmung mit Verachtung auf seine Zeit und seine Zeitgenossen blickte und geneigt war, mit Hölderlin von den Deutschen zu sagen: „Barbaren von Alters her, sind sie durch Cultur und Sitte nur noch barbarischer geworden." Aber schlimmer! obgleich er sich des göttlichen Funkens in seiner Seele bewußt war, konnte er doch nach den gemachten Erfahrungen ein Gefühl des Verzagens an seiner eigenen Kraft nicht unterdrücken. Ohne daß er an sich selbst und, den Aftergebilden der Kunst gegenüber, die er um sich her vergöttert sah, an dem unermeßlich höheren Werthe seines eigenen Schaffens irre wurde, verfolgte ihn doch unablässig der herbe Gedanke, wie viel reicher sich sein Genius entfaltet haben würde, wenn er von der Nation getragen worden wäre. Wie sehr auch eigene Befriedigung die Hauptsache sein mag, so ermatten doch dem Talente, dem von Seiten seines Volks keinerlei Sympathie entgegenkommt, zuletzt die Schwingen, so daß es den höchsten Flug doch nur noch zagend wagen kann. Eine Zeit, welche Ruhmeskränze auf gemeine Stirnen drückt, und sich gegen

die ächten Lieblinge der Musen gleichgültig verhält, begeht einen wahren Geistesmord und betrügt sich selbst, wie die Nachwelt, um die köstlichsten Früchte, welche ihre besten Söhne ihr sonst geboten haben würden; was in vielen Fällen schon von dem Dichter gilt, findet auf den bildenden Künstler noch in viel höherem Grade seine Anwendung. Denn Ersterer kann, wie mehrere Beispiele zeigen, in der Verborgenheit Dichtungen hervorbringen, die wenigstens von späteren Generationen nach ihrem Werthe gewürdigt werden; der Maler aber, zumal derjenige, den sein innerer Beruf auf das Schaffen monumentaler Werke hinweist, vermag keinen seiner Entwürfe zu verwirklichen, sofern ihm nicht von außen her hierzu die Hand gereicht wird.

Bang mochte unser Künstler, während er sein erstes größeres Oelgemälde begann, sich in mancher Stunde fragen, ob es ihm noch gelingen werde, in vorgerücktem Lebensalter die Technik zu erlangen, welche ein Raphael, ein Tizian sich schon als Knaben in den Werkstätten ihrer Meister erwarben. Mit dem Fortgange der Arbeit wuchs jedoch Genellis Muth; die Falten auf seiner Stirn glätteten sich und er schuf an dem Bilde mit jener Heiterkeit, welche die Seele der Composition ausmacht. Das Glück wollte, daß ihm der Maler Karl Rahl aus Wien, der sich nach den Venezianern gebildet hatte, mit seinem Rathe in Bezug auf das Colorit zur Seite

stand. Selbst gemalt hat jedoch derselbe durchaus nicht an dem Bilde, obgleich dies vielfach behauptet worden ist. Bei meinen oft wiederholten Besuchen von Genellis Atelier sah ich mit Erstaunen sein Werk immer herrlicher in Farbe aufblühen. Nach zwei Jahren, im Sommer 1859, war es vollendet und erregte unter den Künstlern Münchens — zu ihrer Ehre sei es gesagt — ja darüber hinaus, beträchtliches Aufsehen. Um zunächst von Zeichnung und Colorit zu reden, so erscheinen dieselben wunderwürdig, wenn man bedenkt, daß der Künstler bis dahin seine Entwürfe kaum je in solchen Dimensionen ausgeführt und die Oelmalerei, soviel mir bekannt, nur ein einziges Mal in einem ganz kleinen Bildchen angewandt hatte. Was aber soll ich zum Lobe der Composition sagen, die sich erst nun, gehoben durch die Farbe, in ihrer ganzen Bedeutung darstellte? Ich könnte nur in einem Rausche der Begeisterung davon sprechen. Die Schilderung des Raubes der Europa, die sich in einem Idyll des Moschos befindet und die dem Maler vorgeschwebt hat, ist matt und kalt gegen die Erfindung, welche der Pinsel hier auf die Leinwand hingezaubert hat. Welch glühendes Leben in diesen vorüberrauschenden Gruppen von Tritonen und Nereiden in ihren Muschelwagen, auf ihren gezäumten Delphinen und Meerleoparden! Welch unsäglicher Reiz in den Liebesgöttern, die mit brennender Hochzeitsfackel dem Zeus und seiner

herrlichen Beute voraufleuchten! Ueber das Ganze ist ein Himmel göttlicher Heiterkeit hingebreitet. Die alte Fabelwelt ist hier lebendig geworden in einer Fülle und Schönheit, wie selten zuvor. Wenn ich sage, daß Genellis Bild den beiden Darstellungen des Gegenstandes von Tizian in Madrid*) und von Paul Veronese im Dogenpalast in der Composition, wenn auch nicht im Glanz des Colorits, würdig zur Seite steht, so habe ich bei der an Anbetung gränzenden Bewunderung, die ich stets den großen Venezianern gezollt, das höchste Lob über dasselbe ausgesprochen.

Unter den zahllosen, von dem rohesten Stande der Bildung zeugenden Bemerkungen, die über Genelli's Werke laut werden, ist es eine oft von mir gehörte: das Meer auf seiner Europa sei so unnatürlich, daß es kaum ein Meer zu sein scheine. Leuten, die dergleichen sprechen, fehlen noch die elementarsten Begriffe. Schon ein Blick auf irgend eines der großen Meisterwerke historischer Malerei kann hierüber aufklären. Auf der Schlacht des

*) Tizians Raub der Europa, früher im k. Museum, ist jetzt, ich weiß nicht auf welche Weise, in den Besitz des Herrn Salamanca gelangt, und befindet sich in dessen Landhause zu Caravanchel bei Madrid. Auf den berühmten „Teppichwirkerinnen“ von Velasquez erblickt man die Umrisse von Tizians Bilde, indem die arbeitenden Weiber beschäftigt sind, dasselbe auf einem Arrazzo nachzubilden.

Constantin z. B. ist der Fluß, an welchem gekämpft wird, nur angedeutet, so daß er fast wie ein graues, auf den Boden hingebreitetes Band aussieht. Wie die Kunst es überhaupt nicht mit genauer Naturnachahmung zu thun hat, so am wenigsten die historische; sie stylisirt nicht nur ihre Gestalten, sondern auch deren Umgebung, und behandelt vor Allem das Nebensächliche als etwas durchaus Untergeordnetes. Die Idee, der Künstler feiere einen Triumph, wenn er die Natur möglichst täuschend wiedergebe, ist freilich bei dem großen Haufen von jeher verbreitet gewesen; das zeigt die Anekdote von den Vögeln, welche die von Apelles gemalten Trauben angepickt haben sollen, und die weitere, daß die Römer vor dem Porträt Pauls III. von Tizian niedergekniet seien, wähnend, den Pabst selbst zu sehen. — Aber keiner der großen Meister hat sich von solchen Prinzipien leiten lassen, auch nicht die Venezianer, obgleich diese sich schon etwas mehr dem Naturalismus zuneigten. Erst in der Zeit des Verfalls der Caravaggio und Spagnoletto wurde dieser Naturalismus herrschend. Aber auch sie, die immer gewaltige Talente waren, hielten sich doch noch von dem Irrthum frei, ihren Gemälden den Schein der Wirklichkeit geben und die darauf befindlichen Gegenstände so darstellen zu wollen, als wären sie leibhaftig darauf vorhanden, als könnte man sie mit Händen fassen. Dieses Kunststück ist keineswegs schwierig; jeder Anfänger lernt es bald.

Aber es heißt die Aufgabe der Kunst ganz verkennen, wenn man es sich als Ziel vorsteckt. Man würde schließlich das Erstrebte dadurch noch vollkommener erreichen, daß man Figuren kleiner Bäume, Wellen u. s. w. basreliefartig in Holz schnitzen ließe und sodann bemalte. Der von gleicher Tendenz geleitete Bildhauer sollte eigentlich seine Statuen mit wirklichen Kleidern behängen, um sie desto täuschender zu machen; es zeugte aber schon von Verfall und Entartung, als römische Bildhauer die Gewänder ihrer Figuren aus anderfarbigen Steinarten fertigten.

Glücklich, in den Besitz eines Werkes, wie die Europa, zu gelangen, drang ich sogleich in den Meister, andere Arbeiten für mich in Angriff zu nehmen. Da ich überzeugt war, daß dieselben am besten gerathen würden, wenn er diejenigen seiner Skizzen ausführte, die ihm am meisten am Herzen lagen, stellte ich die Wahl im Wesentlichen ihm selbst anheim. Er aber, in der Freude, lang gehegte Wünsche erfüllt zu sehen und Erfindungen, in die er das Beste seines Geistes ergossen hatte, aus der noch unvollkommenen Form, an die sie bisher gebunden gewesen, befreien zu können, machte sich rüstig an's Werk. Mit dem Gelingen der „Europa" war sein Selbstvertrauen gewachsen. Seine Augen leuchteten in Jugendfeuer, und die Kraft seiner besten Jahre schien ihm zurückgekehrt, nur daß seine früher bisweilen ausgelassene Phantasie, seine übermüthige Laune durch das weise

Maß des späteren Lebensalters gezügelt wurde. Alle Schleusen hatte der übersprudelnde Strom seines Genius durchbrochen, und in unerschöpflicher Fülle ergoß sich derselbe, während des Lebensrestes, der dem Meister noch vergönnt war, in die mannigfaltigsten Gebilde. Cyklopen und Centauren wurden durch ihn aus zweitausendjährigem Schlafe geweckt und mit so frischem Lebensblute erfüllt, daß sie unter uns zu wandeln und zu athmen scheinen. Die Götter- und Heroenwelt der Griechen feierte unter seinen Händen ihre Auferstehung. Aber daneben drängte sich auch das biblische Alterthum mit den heiligen Gestalten seiner Männer und Frauen, und das Reich der Phantasie that sich auf, um Wesen, die nie ein menschliches Auge erblickt, in so überzeugender Wahrheit, als ob wir lange mit ihnen gelebt, vor uns hintreten zu lassen.

Als das Werk, das er zunächst für mich in Angriff zu nehmen wünsche, weil er glaube, die Composition sei ihm ganz besonders gelungen, bezeichnete mir Genelli Herkules und Omphale, und ich willigte sofort freudig in seinen Wunsch. Er hatte dasselbe entworfen, um die Wand eines Speisesaales zu schmücken; die Ausführung in Oelfarben kostete ihn zwei und ein halbes Jahr, denn er war unermüdlich und gönnte sich nicht eher Ruhe, als bis Alles, selbst die kleinste Einzelheit, sorgfältig vollendet war. Das Bild ist minder glänzend in

der Farbe, als die Europa, aber feiner und auch im Colorit von unaussprechlichem Reiz, den ich nicht für die gepriesensten coloristischen Bravourstücke hingeben möchte. Man kann nichts Undankbareres unternehmen, als die detaillirte Beschreibung eines Gemäldes. Ich mache daher hier, wie auch in der Folge, keinen Versuch einer solchen, und verweise nur auf die in dem Verzeichniß meiner Sammlung befindliche, vom Künstler selbst herrührende Erklärung der Composition. Dieselbe zerfällt in drei Theile, von denen der mittlere den Herkules darstellt, wie er bei Omphale in Gegenwart des Bacchus und seines Gefolges zur Leyer singt, der obere die Geschichte des Ganymed, der untere den Hochzeitszug des Bacchus und der Ariadne. Der letztere ist von der ausgelassenen Laune eines Aristophanes durchdrungen, die doch durch den edelsten Schönheitssinn gezügelt wird. Alle drei in ihrer Zusammengehörigkeit sind würdig, den Göttersaal des Zeus zu schmücken. Es leuchtet über dem Ganzen die reine Sonne Griechenlands in einer Klarheit, wie sie seit der Zeit des Alterthums nicht wieder gesehen worden ist; denn von Raphaels Amor und Psyche in der Farnesina muß man, ohne ihrer Herrlichkeit zu nahe treten zu wollen, doch sagen, daß sie mehr den Charakter eines romantischen Märchens trage, und Giulio Romanos „Gigantensturz“ in Mantua, sowie die mythologischen

Darstellungen des Caracci im Palast Farnese, haben meines Bedünkens nichts von ächthellenischem Geiste; vielleicht nur in Tizians „Bacchus und Ariadne“, in der Nationalgallerie zu London, und dem ähnlichen in Madrid weht davon ein Hauch. Genellis Bild ist ein begeisterter Hymnus auf die Schönheit und Lebensfreudigkeit, die mit dem alten Hellas untergegangen zu sein scheint, aber uns aus dessen ewigen Kunstwerken und Dichtungen noch anleuchtet und die Seele mit Sehnsucht, wie nach einem verlorenen Paradiese der Jugend, erfüllt. Alle Gruppen, die der Meister hier versammelt hat, scheinen in himmlischer Wonne aufzugehen. In Jubel schießen die Bäume auf, sich in Zweige und Aeste ausbreitend, auf denen sich göttliche Gestalten wiegen, und man glaubt, das unsterbliche Gelächter beim olympischen Festmahl durch sie hintönen zu hören.

Schon bevor Genelli das erste seiner großen Werke für mich vollendete, war Karl Roß eines frühzeitigen Todes gestorben. Noch auf seinem Krankenlager ließ er sich täglich Bericht über den Fortgang der Arbeiten seines Lieblings geben, und die Ueberzeugung, selbst dazu mitgewirkt zu haben, daß dieser nun endlich, nach so langer Verkennung, in den Tempel des ewigen Ruhms eingehen werde, breitete einen verklärenden Schimmer um sein sterbendes Haupt. Möchte auch ihm, wie wegen seiner eigenen Leistungen, so wegen der schönen und hin-

gebenden Begeisterung, in der er für seinen großen Freund glühte, ein ehrendes Andenken bei der Nachwelt zu Theil werden!

Inzwischen hatte der edle Großherzog von Sachsen-Weimar, der würdige Nachfolger Karl Augusts, Genelli ein Asyl geboten, durch das er in günstigere Lebensverhältnisse versetzt ward, als er sie bisher je genossen. Der Künstler fuhr dessenungeachtet fort, für mich zu arbeiten. Bei meinen jährlichen Reisen nach Norddeutschland richtete ich es meistens so ein, daß ich einige Tage an seinem neuen Aufenthaltsorte verweilte. Ich fand ihn stets auf's eifrigste bei der Arbeit, und er konnte sich nie Genüge thun. An Herkules und Omphale namentlich, seinem Lieblingsbilde, war er, auch nachdem es dem Profanen schon vollendet schien, noch fast ein Jahr lang beschäftigt, damit es vollständig seine eigenen Ansprüche befriedigte. Wenn er während des Tages, sich kaum eine Stunde der Ruhe gönnend, gezeichnet und gemalt hatte, brachte er den Abend, oft bis tief in die Nacht hinein, in heiterer Weise mit mir zu, und nicht selten gesellte sich sein treuer Freund und glühender Bewunderer, der große Landschaftsmaler Preller, zu uns. Am liebsten erzählte Genelli dann von seinem Aufenthalte in Rom und sein Auge leuchtete heller, so oft er die Götterbilder des Vatikan, die Galathea Raphaels und die Fresken des Michel Angelo schilderte oder der Stunden gedachte, die er

unter den immergrünen Eichen der Villa Ludovisi, unter den Pinien der Gärten Doria-Pamfili verbracht. In der Literatur hatte er keine große Belesenheit; er gestand, daß eigentlich für ihn nur drei Bücher existirten: das alte Testament, Homer und Don Quixote. Diese kannte er auf's genaueste, wußte sie fast auswendig und citirte sehr häufig aus ihnen. Auch Dante hatte er viel gelesen, wie seine geistvollen Zeichnungen zur göttlichen Comödie beweisen; er sagte mir indeß, dieser Dichter sei ihm doch weniger homogen. Für Firdusi, mit dem ich ihn bekannt machte, gelang es mir, ihm lebhaftes Interesse einzuflößen, und er ging mit dem Gedanken um, ihn, wie er früher mit Homer gethan, durch Compositionen zu illustriren. Die Schwierigkeit, ein passendes Costüm für die altorientalischen Helden des Persers zu finden, war es besonders, was ihn von der Ausführung dieses Vorhabens abhielt.

Nicht unerwähnt lassen darf ich, daß auch jetzt noch, wie von Anfang an geschehen war, von vielen Seiten versucht wurde, mich gegen ihn, bald durch Herabsetzung seiner künstlerischen Thätigkeit, bald durch Verdächtigung seines Charakters einzunehmen. Ich setzte diesen Versuchen die tiefste Verachtung entgegen und sah in Jedem, der mir mit solchen Insinuationen zu nahen wagte, mehr noch meinen persönlichen Feind, als den des Meisters. Bedauernswerth erscheint mir derjenige, der sein Urtheil über

Kunst oder Literatur von dem Winde der Tagesmeinung abhängig macht, welcher bald hierher weht, bald dorther. Ich hatte das meinige an den besten Mustern aller Zeiten gebildet; es lag daher für mich auf der Hand, daß wenn ein moderner Maler denjenigen entzücken konnte, der stets im vertrauten und fast täglichen Umgange mit Raphael und Tizian, Michel Angelo und Leonardo gelebt hatte, dieser Künstler, mochte ihn auch alle Welt verkennen, gewiß ein nicht unbedeutender sein mußte. Zudem wußte ich, welche Waare diejenigen priesen, die Genelli zu verkleinern suchten, und schon dies bestimmte mich, ihnen die Thür zu weisen. Was aber den Charakter des Künstlers betrifft, so glaubte ich genug Menschenkenntniß zu besitzen, um dem Eindrucke vertrauen zu dürfen, den ich seit dem Beginne von ihm empfangen hatte. Und dieses Vertrauen ist kein unbegründetes gewesen; vielmehr hat sich durch den fortgesetzten Umgang mit dem großen Manne bis an sein Lebensende meine Liebe und Verehrung für ihn nur gemehrt. Genelli war eine anima candida, eine, wie Petrarca sagt, alma gentil che quelle membra regge, auch als Mensch eine der edelsten Zierden seines Vaterlandes; und daß ich ihn mir zum Freunde erworben, betrachte ich als eine der größten Errungenschaften meines Lebens. Flammend von Begeisterung für alles Schöne, war er immer bereit, jedes ernste und auf-

richtige Streben anzuerkennen, auch wenn es anderen Zielen zusteuerte, als die ihm vorleuchteten. Trotz der Verkennung und Hintansetzung, die er erdulden mußte und tief empfand, lag ihm Neid oder Verkleinerungssucht gegen solche, welche größere Erfolge bei dem Publikum hatten, als er, völlig fern; vielmehr pries er auf's wärmste alle Arbeiten von Künstlern, die von der Wahrhaftigkeit des Ringens nach einem hohen Ideale Zeugniß gaben. So rühmte er ungemein, wie verschieden sie auch von den seinigen waren, die Werke von Führich, Schwind, Steinle, und im Fache der Landschaftsmalerei diejenigen von Preller, wie auch die bessern von Albert Zimmermann. Die angeborene Milde seines Wesens hinderte ihn dagegen nicht, mit dem schärfsten Spotte solche zu verfolgen, welche die heilige Kunst entweihten und den Sinn der Menge durch gleißende Larven bethörten. Und so soll es sein! Der Cultus des Schönen und Edlen soll den, der ihn bekennt, lehren, dem Schlechten und Gemeinen bis in den Tod feind zu sein, ihm bei jeder Gelegenheit Haß und Verachtung zu zeigen und auch der Urheber solcher Produkte nicht zu schonen. Daher schwang Genelli hie und da die Geißel vernichtender Satire gegen Alle, die er als Verderber des Kunstgeschmacks in Deutschland betrachten mußte. Einige seiner Carrikaturzeichnungen sind wahrhaft großartig und von zermalmender Kraft. Wären

noch die Zeiten des alten Griechenlands, so würden die von den Keulenschlägen seines Witzes Getroffenen, wie es von den Opfern der Satiren des Archilochos erzählt wird, von ihren Zeitgenossen geflohen worden sein, als wären sie vom Fluche Apollos ereilt; ja sie hätten sich vielleicht, wie Lykambes, in Verzweiflung und im durchbohrenden Gefühle ihres Nichts den Tod gegeben. Aber die Gegenwart hat stärkere Nerven, und die Betroffenen ließen ihr Haupt im mindesten nicht sinken; auch fuhr das Publikum fort, seinen Götzen, wie bisher, Weihrauch zu streuen.

Man sollte nun meinen, daß die ersten größern Werke, die Genelli vollendet hatte, und die ich geflissentlich möglichst Vielen zur Anschauung zu bringen mich bemühte, sich sogleich unbedingte Bewunderung hätten erzwingen müssen. Dem war aber keineswegs so. Es ist ein heilloser Uebelstand, daß Wortführer der Presse, deren Amt es wäre, den Geschmack der immer rohen Menge zu bilden und das Publikum auf das Bedeutende und Werthvolle in Literatur und Kunst aufmerksam zu machen, meistens diesen hohen Beruf völlig verläugnen. Mehr noch als Böswilligkeit und Coteriewesen, die leider auch weit genug verbreitet sind, ist hieran ihre gränzenlose Unbildung und Unwissenheit Schuld. Größeres Unheil aber, als durch Verkleinerung und Schmähung des Werthvollen stiften sie dadurch, daß sie es

todtschweigen und dafür das Mittelmäßige preisen. Leider ist es nun, weit mehr als in einer frühern Periode, in unsern Tagen die Presse, durch welche nicht nur die öffentliche Meinung geleitet wird, sondern von deren Besprechungen auch das Bekanntwerden jeder künstlerischen und literarischen Leistung in weitern Kreisen abhängt. So nahmen Zeitungen und Journale auch von den bisher vollendeten Werken Genellis wenig Notiz, und die Erfüllung der sicher von mir gehegten Hoffnung, er werde noch die aufgehende Sonne seines Ruhmes erleben, begann zweifelhaft zu werden. Er selbst kümmerte sich indeß wenig hierum und fand hinreichende Befriedigung im eigenen Weiterschaffen. Seine nächste Arbeit war Abraham mit den drei Engeln, welche die bevorstehende Geburt des Isaak verkünden, eine großartige, von der erhabenen Einfalt des alten Testamentes durchdrungene Composition. Es weht in ihr ein erquickender Hauch aus der Erdenfrühe; der Beschauer glaubt reine „Patriarchenluft zu kosten". Genelli wünschte die Figuren dieses Bildes in Lebensgröße auszuführen und ich gab ihm hierin nach; die Wirkung ist dadurch für den ersten Anblick eine mächtige, der grandiosen Composition entsprechende geworden; gleichwohl habe ich oft gewünscht, der Künstler wäre bei den kleineren Dimensionen seiner früheren Bilder geblieben. Denn bei näherer Betrachtung drängte sich mir die Ueber-

zeugung auf, er habe wegen des langen Brachliegens seiner Kraft und aus Mangel an Uebung nicht die Fähigkeit besessen, lebensgroße oder gar überlebensgroße Gestalten gehörig durchzubilden.

In der Farbe ging Genelli in diesem und in folgenden Gemälden mehr und mehr von dem glänzenden Colorit ab, durch das die Europa so bestechend wirkt. Er war der Meinung, ein solches passe für seine Zeichnungen nicht; doch möchte er in der Enthaltsamkeit von coloristischem Reize bei den spätern Bildern wohl etwas zu weit gegangen sein, und ich glaube, sie würden, wenigstens durch größere Abtönung in Licht und Schatten, gewonnen haben.

Da, wenn ich die Werke Genellis lobe, Manche glauben dürften, der Stolz des Besitzes, oder der Umstand, daß ich mir selbst einiges Verdienst um ihre Entstehung zuschreiben kann, beeinflusse mein Urtheil, so will ich über die beiden folgenden Gemälde, die er für mich ausführte, einen Andern reden lassen, und zwar den zu früh verstorbenen geistvollen und feinsinnigen Peter Cornelius. Dieser, ein Neffe des gleichnamigen großen Künstlers, sagt von der Schlacht zwischen Lykurgos und Bacchus: „Die reichste und wirkungsvollste von Genellis Compositionen in der Schackschen Gallerie ist die Lykurgosschlacht, ein Moment aus der Bacchus-Mythe, deren Keim schon die Illustrationen Genellis zur Ilias

enthalten. Jenes Bild zeigt nur vier Figuren und giebt in einfachen Zügen die Hauptmomente. Lykurgos, von seinem Wagenlenker geführt, verfolgt den wehrlosen, nur mit Rebe und Thyrsus bewaffneten Gott an den Meeresstrand, wo eine auftauchende Nereide dem Fliehenden Rettung verheißt. Dieses einfache Motiv muß uns gewissermaßen als Ariadnefaden dienen, unsere von der überquellenden Menge von Gruppen bestürmte Anschauung in diesem wogenden Labyrinth kämpfender Gestalten zu leiten. Der Wagen des Lykurgos mit seinem Viergespann, den thrazischen König und sein Gemahl tragend, bildet die Mitte; vor ihnen der verfolgte Gott, auf einem Centauren reitend, dessen menschliche Züge das verzweifelnde Erwachen aus seliger Trunkenheit zu allen Schrecken der Schlacht ausdrücken. Um diesen Mittelpunkt des Bildes entfaltet sich ein Schlachtgewühl, das mit unbeschreiblichem Reichthum der Phantasie Gruppe an Gruppe reiht und zum Knäuel ineinander schlingt, und eine solche Fülle von Gestalten überall vor dem überwältigten Blick hervorwachsen läßt, daß man in's Endlose, Unübersehbare zu schauen glaubt und oft erst bei wiederholtem Schauen manche Figur wahrnimmt, die man anfangs übersah oder in dem Gewühl wieder aus dem Gedächtniß verlor. Genelli hat hier seinen Lieblingsgott im Moment des Leidens, Unterliegens zur Anschauung gebracht. Sein Bild bietet ein

Seitenstück zu Schillers „Idealen“. Der erhabene Rausch der Begeisterung mit seiner Fülle schöner Gestalten wird von dem eisernen Fuß der Wirklichkeit schonungslos zerstört und niedergetreten: ein glühendes, täglich erlebtes Bild, welches der Künstler in dieser polyphonen Gestaltensymphonie einmal so recht voll ausathmen mußte.“

„Das Kleinod von allen Bildern dieser Gallerie ist jedoch Genellis Theatervorhang. In den Bacchusbildern war die Unmittelbarkeit, die Lyrik, die Empfindung mit einer unübertrefflichen Schönheit der Form gepaart, in ihnen glaubte ich mit Recht seinen Höhepunkt nach Seiten seiner naiven Begabung bezeichnen zu müssen. Schiller belehrt uns darüber, daß in jedem ächten Dichter das Naive und Sentimentale sich ergänzen, nicht eins von beiden einseitig vorwalten wird, wenn auch die Begabung in einer oder der andern Richtung ihren Schwerpunkt findet. Hier in dieser spätreifen und gedrungensten Arbeit Genellis stehen wir nun vor seinem zweiten und letzten Höhepunkt, und ohne langes Besinnen und Zögern sei es gesagt, sie ist sein vollendetstes Werk. Er hat die beiden Gipfel des Parnaß erstiegen, von denen die frühern Zeiten sprechen, zuerst jenen, den sein göttlicher Bacchus beherrscht, und nun den, dessen Herrscher Apollo heißt. Aber wie! Erkennen und sagen wir es stolz und selbstbewußt: eines solchen Werkes war der Grieche nicht

fähig, das hat ein Künstler gemacht, der nach und mit der Antike die Bibel, Dante, Shakespeare und Goethe nicht durchlesen, sondern durchrungen und durchdrungen hat. Der Theatervorhang ist Genellis Grabschrift, er ist sein Jüngstes Gericht, er ist seine Göttliche Komödie. Hier schießen alle Strahlen dieses Genius in Einen Brennpunkt zusammen. Die Schönheit der Linie, die ihm angeboren, die keusche Poesie der Farbe, die feinste Stilempfindung der Anordnung trifft hier zusammen mit einem erhabenen Geiste, mit einer allen Gipfeln und Untiefen des Lebens abgerungenen Macht der Charakteristik, mit einer Reinheit der Seele und einer weihevollen poetischen Gerechtigkeit, welche allem Schönen und Großen, was je gedichtet worden, die Hand reicht. Nacht und Licht als Mittelpunkt, Todsünden und göttliche Tugenden als ihre Sprossen und darunter in bunten Gestalten die Welt der Bretter, welche den Kampf zwischen beiden in poetischer Verklärung der Welt der Wirklichkeit zur Selbsterkenntniß und Läuterung als Spiegel entgegenhält: das ist der Inhalt eines Bildes, dessen Dichter das tiefste Mark seines Genius mit dem vollen Leben des Dramas durchdringen mußte, ehe er dieses Werk zu schaffen vermochte. Im Anschauen dieses einzigen Bildes lösen sich denn auch alle bangen Fragen um das irdische Dasein dieses Genius in dem lauten Rufe des Enthusiasmus, welcher seinem unvergänglichen Fortleben gilt."

Soweit Cornelius. Im Herbste 1868 starb Genelli, nachdem ihm sein einziger geliebter Sohn, der talentvolle Camillo, vorausgegangen. An seinem Sterbebette stand seine Gattin, die mit nicht genug zu preisender Ausdauer und Geduld ihm die Sorgen und Mühsale des Lebens zu erleichtern gesucht hatte. Als ihn der Tod ereilte, schickte er sich eben an, den „Bacchus unter den Piraten,“ dessen Carton an das Museum in Weimar übergegangen ist, als Oelgemälde für mich auszuführen. Vollendet hatte er noch während seines letzten Lebensjahres den Bacchus unter den Musen, der eine Perle meiner Sammlung bildet. Dionysos, der Gott der Begeisterung und des jugendlichen Seelenrausches, war von jeher sein Liebling gewesen, und es ist bedeutungsvoll, daß sein letztes Bild ihn feiert. Da es ein lyrisches Gedicht in Farbe und Umriß ist, könnte man es sein Schwanenlied nennen, einen Dithyrambus auf die Schönheit, der warm und voll, wie er aus der trunknen Seele des Künstlers gequollen, durch die Jahrhunderte tönen wird. Ueber dem Gemälde liegt eine so göttliche Heiterkeit, daß man glauben sollte, es müsse aus dem Gemüthe der Beschauer den Weltschmerz, an welchem so Viele kranken, für immer verscheuchen. Nur Perioden des Verfalls, nur kleine und kränkelnde Seelen, lassen sich durch solche verzweifelte Stimmung unterjochen; das Hellas des Perikles und die große Epoche

des Wiederaufblühens der Wissenschaften haben jene trübselige Lebensauffassung nur in momentanen Anwandlungen gekannt, sich aber niemals durch sie beherrschen lassen. Und auch unsere Zeit sollte sich aus ihr emporraffen. Ein Prophet der neuen Periode aber, die sich gleich jener der Renaissance in Lebensfreudigkeit und kräftigem Wirken der Lösung ihrer großen Aufgaben hingeben wird, ist Genelli. In seinem „Bacchus“ glaube ich den Künstler selbst zu sehen, wie das irdische Gewand von ihm gesunken und er verklärt in ewiger Jugend den Chor der Musen führt. Möge er so fortleben, den kommenden Geschlechtern ein leuchtendes Beispiel, wie der Genius sich unter dem schlimmsten Drucke der Verhältnisse, unter Verkennung und Mißachtung, aufrecht zu erhalten vermag, um zuletzt als Sieger aus dem Kampfe hervorzugehen und sich der kleinen Schaar der Unsterblichen anzureihen, deren Ruhm hell fortstrahlt, wenn derjenige vieler ihrer Zeitgenossen längst wie matter Kerzenglanz erblichen ist.

---

## II.

Auf Moritz von Schwind war ich schon weit früher aufmerksam geworden, als auf Genelli. Sein „Sängerkrieg auf der Wartburg“ im Städelschen

Institute zu Frankfurt a. M. hatte einen gewaltigen Eindruck auf mich gemacht, und ich erinnere mich noch der heftigen Kämpfe, welche ich mit Personen zu bestehen hatte, die andere, damals vielbewunderte, jetzt meist nur mit Geringschätzung betrachtete Bilder derselben Sammlung hochpriesen, dagegen die Bedeutung dieses großartigen Werkes nicht anerkennen wollten. Etwas später sah ich mit Entzücken das „Leben der heiligen Elisabeth auf der Wartburg“, eines der edelsten Werke deutscher Kunst. Ich säumte daher nicht, bald nach meiner Ankunft in München, das Atelier des Meisters aufzusuchen und gewann durch die zahlreichen Skizzen und halb vollendeten Bilder, die ich hier fand, einen noch viel höheren Begriff von dem Reichthum seines Talentes. Auch Schwind war bis in das vorgerückte Lebensalter, in dem er damals schon stand, durchaus nicht in seiner Bedeutung gewürdigt worden, und er sprach sich, während Genelli sich in stolzes Schweigen hüllte, hierüber mit unverhohlenem Unmuthe aus. Seine beißenden, oft überaus witzigen Ausfälle gegen Künstler, die von dem urtheilslosen Haufen vor ihm bevorzugt wurden, liefen von Mund zu Mund. Da sich seine Sarkasmen noch höher verstiegen, so verscherzte er hierdurch auch die „Wohlgeneigtheit“ Desjenigen, von dessen Aufträgen Ruhm und äußerer Vortheil der Künstler im damaligen München abhing. Er vertraute mir sogleich, daß er sich seit

zwanzig Jahren vergeblich nach einer Bestellung sehne, welche es ihm ermögliche, eine seiner Lieblingscompositionen — die Rückkehr des Grafen von Gleichen — in Oelfarbe auf die Leinwand zu bringen. Die Bleistiftzeichnung derselben, die er mir zeigte, erregte mein lebhaftes Interesse, und ich zögerte nicht, ihm den gewünschten Auftrag zu ertheilen. Auch hier wurden von vielen Seiten Versuche gemacht, mich von diesem Schritte zurückzuhalten. Mir ward gesagt, die Vorsicht gebiete, nur fertige Bilder zu kaufen, da es ja zweifelhaft sei, ob die bestellten nach Wunsch ausfallen würden. Es ist etwas Wahres an diesem Satze, ohne daß er völlig und für alle Fälle Geltung hätte. Ich habe, indem ich solche, mir gegebenen Rathschläge in Erwägung zog, wohl zuweilen geschwankt, mich aber schließlich, wo ich ein ächtes Talent vor mir hatte, nicht durch sie irre machen lassen, und daß ich dies nicht gethan, hat, wie ich glaube, der Kunst zum Segen gereicht. Da es für große figurenreiche Gemälde nur wenige Liebhaber giebt, so ist nicht leicht ein Künstler in der Lage, Jahre an die Ausführung derartiger Entwürfe zu setzen, wenn er noch nicht weiß, ob er einen Käufer finden werde. Kaum ein einziges der Bilder, welche gerade die werthvollsten Zierden meiner Sammlung ausmachen, würde in's Leben getreten sein, wenn ich jenen Rathgebern gefolgt wäre. Fast sämmtliche Werke Schwinds, Genellis,

Feuerbachs und vieler Anderer, die sich in meinem Besitze befinden, sind von mir bestellt worden, allerdings, nachdem ich die Skizzen gesehen und gebilligt, und bei keinem einzigen habe ich den gefaßten Entschluß zu bereuen gehabt. Freilich weiß Niemand mit völliger Sicherheit voraus, ob sein Werk, selbst bei dem ernstesten Willen und angestrengtesten Fleiße, ganz gelingen werde. Aber eine gute Composition behält unter allen Umständen ihren Werth, und hierauf gründete sich meine Zuversicht. Die Entwürfe, welche ich als gut erkannt, würden, auch bei mangelhafter Ausführung, noch immer ihre bedeutsamen Vorzüge bewahren.

Schwind arbeitete mit großer Liebe und Hingebung am Grafen von Gleichen. Wie konnte es auch anders sein, da er diesen Stoff ein halbes Menschenalter in sich getragen und sich darnach gesehnt hatte, ihn in Umriß und Farbe verkörpern zu dürfen? Nach etwas mehr als einem Jahre liebevollsten Fleißes, das er ausschließlich dem Gemälde gewidmet hatte, war dasselbe vollendet. Es stellt den Moment dar, wo der Graf mit der schönen Sarazenin, seiner Retterin aus der Gefangenschaft, nach Burg Gleichen zurückkehrt und von seiner Gemahlin zärtlich empfangen wird; die Geschichte ist aus Goethes Stella Allen bekannt. — Die Hauptgruppe, darunter besonders der Kreuzritter, der trotz der Freude des Wiedersehens seine Verlegenheit wegen

der mitgebrachten Geliebten nicht verbergen kann, und die gute Hausfrau, in deren Zügen man liest, daß sie aus Dankbarkeit für die Befreiung des Gemahls nichts dawider hat, die Muhamedanerin als zweite Gattin im Hause aufzunehmen; dann die verschiedenen Heimkehrenden und Burgbewohner, unter ihnen jeder mit eigenthümlichem Ausdruck; die Frau des den Ritter begleitenden Knappen, die sich inzwischen wieder verheirathet hat und kaum wagt, die Augen vor dem ersten Mann aufzuschlagen, sowie ihre Tochter, welche um so dreister in die Welt hineinblickt; endlich der Haushund und das aus Palästina wieder anlangende Pferd, die einander liebkosen und als alte Bekannte begrüßen — es ist ein Bild voll Innigkeit, wie die Kunst nur wenige hervorgebracht hat. Das ganze Mittelalter wird uns darin in seinen schönsten Zügen vor Augen gezaubert. Schwind war selbst bis an sein Ende mit Recht stolz auf diese Leistung und nannte sie das beste unter seinen größeren Gemälden.

Der Graf von Gleichen war eine so unerschöpfliche Quelle von Freude und Genuß für mich, daß ich die Begierde nach weiteren Werken des Meisters nicht unterdrücken konnte. Ich erwarb zunächst die nach meinem Geschmacke schönsten unter den Bildern, welche sich fertig in seiner Werkstatt fanden und die unbegreiflicher Weise, wiewohl sie zu dem Kostbarsten der Kunst gehören, bisher keinen

Käufer gefunden hatten. Obgleich deren eine beträchtliche Anzahl war, wuchs doch mit ihrem Besitze mein Verlangen nach neuen ähnlichen Erwerbungen, und Schwind ließ sich bereit finden, bis zu seinem, im Jahre 1871 erfolgten Tode, noch verschiedene andere Gemälde eigens für mich zu vollenden. Auf solche Art wurden im Ganzen 34 Werke von ihm mein Eigenthum, so daß meine Sammlung mehr derselben zählt, als alle übrigen öffentlichen und Privatgallerien zusammengenommen. Sie gehören zu deren schönsten Zierden, und ich glaube, ihnen einen unvergänglichen Werth zuschreiben zu können. Viele darunter sind nur von bescheidenem räumlichen Umfange; aber die Bedeutung eines Kunstwerkes wird nicht nach seiner Größe geschätzt. Man stellt das kleine Bild des „Christus mit dem Zinsgroschen“ mit Recht in die vorderste Reihe von Tizians Bildern, und Raphaels kleine Madonna aus dem Hause Connestabile, welche eine Handfläche bedecken kann, wiegt alle riesenhaften Hervorbringungen eines Luca fa presto auf. So ist auch ein einziges dieser kleinen Gemälde unseres Meisters manchen solchen vorzuziehen, die 50 Fuß ins Geviert einnehmen, ohne daß ein Quadratzoll auf ihnen gut wäre.

So wie Weber der spezifisch deutsche Componist ist, muß Schwind der spezifisch deutsche Maler genannt werden. Vor seinen Schöpfungen glauben wir

Luft aus den deutschen Eichenwäldern einzuathmen; aus dem Laubgrün hallen Waldhornklänge an unser Ohr; ferne Berggipfel, mit alten Burgen gekrönt, leuchten im Sonnenglanz; in den Klüften hausen Gnomen; Elfen wiegen sich auf den duftigen Morgennebeln. Ueber Alles ist ein zauberisches Licht gebreitet, ein Morgenroth, das uns wie Erinnerung an die früheste Kindheit gemahnt. Nur aus einer reinen Seele, die sich bis in das Alter die Unschuld der ersten Lebensjahre bewahrt hat, konnten derartige Gebilde erblühen. Ich kenne kaum andere Werke der Malerei, die so unmittelbar aus der Empfindung auf die Leinwand übergegangen sind, und hierauf eben beruht die Gewalt, mit der sie den sinnvollen Beschauer immer und immer von Neuem zu sich hinziehen. Selbst Scenen des gewöhnlichen Lebens weiß Schwind mit dem wunderbaren Hauche des Gefühls zu beseelen und in die lauterste Poesie zu verwandeln. Seine besondere Domäne, in der er keinen Nebenbuhler hat, sind aber die Sagen und Legenden des deutschen Mittelalters, mit ihren vor Heiligenbildern knieenden Eremiten, ihren die Quellen und Flüsse bevölkernden Nixen, ihren Zwergen, Riesen und auf Abenteuer ausziehenden Rittern. Man wird an die schönen, jetzt leider beinahe vergessenen Märchen Tiecks im Phantasus erinnert. Den bezeichneten Kategorien kann man noch solche seiner Produktionen hinzufügen, die äußerst sinnreich Naturer=

scheinungen verkörpern; andere lassen sich kaum in eine Rubrik bringen; dem klassischen Alterthume gehören nur zwei von den in meiner Sammlung befindlichen an. — Ich führe nun die einzelnen in bunter Reihe vor.

Vier Rundgemälde stellen die vier Tageszeiten dar. Auf dem ersten hat der Morgen, zur Figur verkörpert, die Spitze eines Felsens erklommen; neben ihm steht eine Gemse; zu seinen Füßen sinkt die Nacht, eine weibliche Gestalt, zurück. Dieses Bild ist von unbeschreiblichem, seelenbestrickendem Reize. Aesthetiker werden es tadeln, weil darin die Gränzen von Dichtkunst und Malerei vermengt und überschritten seien. Aber die hierauf Bezug habende Lehre ist gleich jener anderen, wonach die Poesie es nur mit dem Bewegten, die bildende Kunst aber einzig mit dem Ruhenden zu thun haben soll, doch nur eine Halbwahrheit. Wie der Fries des Parthenon, auf welchem die Reitergruppen in mächtiger Bewegung an uns vorüber zu ziehen scheinen, sowie Tizians Schlacht von Cadore, wo ein Athemzug des bewegtesten Lebens die Kämpfenden durcheinander wirbelt, endlich Michel Angelos jüngstes Gericht und der Engelsturz des Rubens, in denen die Figuren unaufhaltsam in die Tiefe zu sinken scheinen, die Richtigkeit der letzterwähnten Behauptung für die bildende Kunst in Frage stellen, so zeigt Schwinds Morgen, neben vielen sonstigen

seiner schönsten Werke, daß der Genius sich siegreich über jene andere, vom klügelnden Verstande erdachte Theorie hinwegsetzen und Herrliches schaffen kann. Die erstaunliche Wirkung dieses Bildes beruht, neben dem unmittelbar zur Erscheinung Gebrachten, auf dem, was der Künstler nur ahnen läßt und der Einbildungskraft hinzuzufügen giebt. Von dieser Felsspitze meint die erregte Phantasie in unermeßliche Abgründe hinabzuschauen, in welche die Nacht zurückweicht, das Geräusch des erwachenden Lebens zu hören, das von unten emporhallt, während umher andere Berghäupter im Morgenglanze aufglühen, bis das Licht nach und nach von Felsenzacke zu Felsenzacke hinabklimmt, und zuletzt ein weites Meer des Glanzes überallhin seine Wellen schlägt.

Der Mittag zeigt einen See zwischen steilen Felsgebirgen, welche doch die Sonnengluth nicht abhalten können, mit ganzer Gewalt auf die von keinem Lufthauche bewegte Fläche des Wassers zu fallen. Die kristallene Fluth ist so klar, daß man bis auf ihren Grund zu schauen glaubt. Ein schwimmender Fisch wird unter der Oberfläche sichtbar; aus der Mitte des Sees aber hat sich eine Nixe erhoben und betrachtet sich selbstgefällig, in dem glitzernden Wellenspiegel ihr langwallendes, goldblondes Haar ordnend. Der malerische Effekt ist außerordentlich. Bisweilen hat man gesagt, es

sei unnatürlich und lächerlich, daß das Haar der Nixe in solcher Fülle, beinahe wie ein Gewand ihren Oberleib umgebend, weit herabfließe; als ob der Maler bei einem Gebilde der Märchenwelt sich an das Modejournal zu halten hätte! Solcher mächtiger Haarwuchs bei Jungfrauen spielt eine große Rolle in den germanischen Sagen, und die Vorstellung, daß er eine besondere Schönheit sei, scheinen unsere Vorfahren aus ihrer ältesten asiatischen Heimath mitgebracht zu haben; schon in der alt-iranischen Sage kommt vor, wie Rudabe, auf dem Balkon stehend, ihre Locken aufgelöst herabfließen läßt und ihren geliebten Sal auffordert, sich derselben als einer Strickleiter zu bedienen, um an ihr emporzuklettern; und eben dies wiederholt sich in mehreren deutschen Märchen. Gewiß hatte der Maler Recht, ein solches Motiv zu benutzen, und die Erscheinung seiner Nixe ist dadurch von großer pittoresker Wirkung geworden. Ich will hier auch noch an Tizians „Magdalena" im Palast Pitti erinnern, welche in ihre goldblonden Haare wie in einen Mantel gehüllt ist.

Der Abend ist wohl nie mit so tiefer Naturempfindung dargestellt worden, wie von Schwind. Er hat ihn in seinem innersten Sein, nicht bloß in der äußern Erscheinung, uns vor Augen zu führen gewußt. Auf Wolken erblickt man, nur in matten, dämmernden Umrissen, den Tag, wie er

sich zum Schlummer hinstreckt. Eben ist der Mond aufgegangen und gießt seine blassen Strahlen zur Erde nieder, über die sich das erste Abenddunkel hinzieht. Die Nachtfalter beginnen ihren Flug, die Bäume nehmen unheimliche, gespenstige Gestalten an, wie sie wohl den verirrten Wanderer erschrecken, der umsonst gesucht hat, sein Nachtquartier vor Dunkel zu erreichen. Man fühlt, wie sich Stille und träumerisches Schweigen auf die Flur legt, wird aber zugleich von dem leisen Schauer des Unheimlichen durchdrungen, als ob man Abends auf einem Friedhofe stände und sich vor der Erscheinung von Geistern fürchtete. Eine hohe Kunst zeigt sich darin, daß hier durch das mehr Andeutende, als Ausgeführte, eine Stimmung hervorgerufen wird, wie sie selbst der Nüchternste wohl einmal an sich erlebt hat. Ich glaube, noch kein Maler hat tiefer die Seele der Natur zu erfassen gewußt, als hier Schwind.

In dem letzten dieser vier Rundbilder schwebt die Nacht mit den beiden Genien des Schlafes und Todes durch den Himmel, und wir glauben mit ihr über die träumende Erde hinzuziehen. In feierlichem Schweigen hat die große Mutter alles Lebenden und Todten ihren Mantel durch die Lüfte gebreitet, und während der eine ihrer Zwillingssöhne sein mohnbekränztes Haupt schlummernd unter dessen Falten birgt, der andere die Fackel senkt,

ahnen wir Wonne und Leid der Menschen unten, über die sie dahingleiten, indeß hier Ermüdete im Schlafe Vergessenheit aller Tagesmühen schlürfen, dort Herzen von Sterbenden ihre letzten Schläge thun. Aber über den drei Gestalten und ihren Gesichtszügen ruht eine so himmlische Seligkeit, daß selbst die Trauer sich sänftigt, ja uns süße Sehnsucht anwandelt nach dem Reich des Friedens und der Stille, über das die Allmutter gebietet.

Einen ganz wunderbaren Eindruck macht ein kleines Bild, in Betracht dessen ich oft gefragt worden bin, was es wohl vorstelle. Man sieht den obern Theil des Innern eines gothischen Domes mit gemalten Glasfenstern. An demselben schwebt ein Engel mit einem Lilienstengel vorüber, und hält an der Hand, schwebend wie er selbst, einen jungen Mann in altdeutscher Tracht. Die Idee Schwinds war, einen Traum des Erwin von Steinbach darzustellen, wie er als Jüngling schon sein künftiges Bauwerk, den Münster von Straßburg, im Geiste vollendet vor sich erblickt und ein Cherub ihn in demselben umherführt. Wenn ich länger vor diesem Bildchen stand, war mir oft, als ob es sich in's Unermeßliche erweitere, als ob ich wirklich von oben herab in einen gothischen Dom schaute, und die Tiefe schien mir so ungeheuer, als müßte ich mich an der Hand des Engels festhalten, wie Erwin, um nicht vom Schwindel erfaßt zu werden. Ich würde dieses

kleine Juwel für kein anderes, noch so glänzendes, hingeben.

Von größerem Umfange ist eine Waldscene, wo zwei Nixen aus einer Quelle hervorgetaucht sind und einem Hirsch Nahrung bieten. Schwind, der sich seiner Bedeutung sehr wohl bewußt war, sagte einmal zu mir, er glaube der Einzige zu sein, der einen Wald malen könne; und daß er hierin Recht hatte, zeigt dieses sein Bild. Mächtig aufragende Stämme von Eichen und Buchen wölben ihre breiten Wipfel zu einem dichten Schattendach über ein unten liegendes Bergthal. Nur verloren zittern einzelne Lichter in die grüne Dämmerung herab, wo man auf dem feuchten Moosgrunde das Leben der Pflanzen- und Insektenwelt mehr ahnt, als sieht. Libellen wiegen sich auf den Ranken und Stauden, die sich über die Quelle neigen, und im leisen Windhauche auf- und niederschwanken. Man glaubt das Regen und Flüstern in den Halmen zu hören. Und unwillkürlich steigen in dem Beschauer Bilder der Märchenwelt empor, die sich in den Nixen verkörpern. Läßt er dann den Blick durch die urweltlichen Kolosse von Bäumen hindurch in das Walddickicht und empor zu ihren Kronen schweifen, so fühlt er seine Seele von dem bestrickenden Zauber weltentrückter Einsamkeit umfangen, zu der kein Ton des Lebens dringt. Oft habe ich an trüben Wintertagen mich beim Betrachten dieses Gemäldes

in tiefe Waldnacht versetzt geglaubt und dieselben wonnigen Empfindungen durch mich hinziehen lassen, wie da ich halbe Tage in den entlegenen Thälern des Odenwaldes den Odem des Naturgeistes in mich sog, während nur hie und da der Schlag einer fallenden Axt fernher im Winde hallte. — Ueber solche Zaubermacht gebietet die ächte Kunst.

Eine selige Frühlingsstimmung herrscht in einem andern Bilde, wo, vom grünen Blätterdache überdeckt, ein Knabe, nur leicht bekleidet, am Boden liegt und, ein Horn am Munde, den Jubel seines Herzens in die Welt hinaustönen läßt. Schwind pflegte dieses Gemälde des Knaben Wunderhorn zu nennen. Da seine Jugend in die Blüthezeit der romantischen Schule gefallen war, hatte dieselbe ihn stark beeinflußt, und seine Neigung zum Volksmäßigen wird aus dieser Quelle geflossen sein. Alle seine Sympathien in der Literatur gingen nach der angedeuteten Richtung hin; er spottete oft über Schiller, den er einen Rhetor und Deklamator nannte, und wollte auch Goethe nur in seinen Jugendwerken gelten lassen. Tieck und Brentano dagegen pries er hoch: ob sich diese Verehrung auch auf Arnim ausdehnte, erinnere ich mich nicht, aus seinem Munde gehört zu haben. Glücklicher Weise ist er von der falschen Volksthümlichkeit, die von den Romantikern in Schwung gebracht wurde, und welche leider noch heute manche Köpfe ver-

wirrt, frei geblieben. Es ist keinem Zweifel unterworfen, daß ein großer Theil der Lieder in „des Knaben Wunderhorn“ höchst ungeschickte Imitationen und nur ein Bruchtheil davon ächte Volkslieder sind. Die Schönheit der letzteren wird Niemand in Abrede stellen. Doch sie nachahmen zu wollen, wie es die Romantiker thaten, ist ein verkehrtes Beginnen, und es muß Wunder nehmen, daß man hierüber nicht ebenso einverstanden ist, wie über die Unmöglichkeit einer Nachahmung des Homer. Wohl hat Goethe in seinen Jugendgedichten den Ton des Volksliedes zuweilen angeschlagen; dann aber hat er, im geraden Gegensatze zu den Romantikern, ihn durch ächte Kunst geadelt. Und ebenso ist von Schwind das Volksthümliche stets auf eine höhere Stufe emporgehoben worden. Es muß ihm dieses besonders hoch angerechnet werden, wenn man zurückdenkt, wie in den Jahren, in denen er sich zum Künstler bildete, manche Maler sich in Nachahmung der Anfänge der Kunst gefielen, und in der Rückkehr zum Rohen und Kindischen etwas Lobenswerthes sahen.

Da ich Goethe genannt habe, sei hier gleich Schwinds Erlkönig erwähnt, eine Wiedergeburt der herrlichen Ballade, wie sie vortrefflicher nicht gedacht werden kann. Das athemlos dahinstürzende Pferd, der das Söhnchen angstvoll an der Brust bergende Vater, die Bäume, die in phantastischen

Umrissen hervorschießen oder die Zweige, vom Sturm zerwühlt, hin und wieder werfen, der Erlkönig, der in jähem Fluge aus dem Dunkel hervortaucht und die Hand nach dem schreienden Knaben ausstreckt, und seine Töchter, die sich auf den Wellen ihres eigenen Gesanges zu wiegen scheinen — alles das ist mit so überzeugender Wahrheit dargestellt, daß man dieses Bild den Erlkönig nennen möchte, und sich schwer noch einen andern vorzustellen vermag, welcher den Intentionen des Dichters gleich vollkommen entspräche. Schwind hat hier für Goethes Ballade in Gestalt und Farbe etwas eben so Mustergültiges geleistet, wie Schubert in Tönen.

Auf einem andern Nachtstück, das man auch eine, aber vom Künstler selbst erfundene Ballade nennen könnte, sehen wir einen Ritter über einen Strom im Nachen dahingleiten, während unter ihm eine Nixe hinwegschwimmt. Das Bild ist aus jener Stimmung hervorgegangen, die sich leicht desjenigen bemächtigt, der im Dunkeln auf dem Rhein fahrend und nur dem Rauschen der Wellen, wie dem Lispeln der Zweige vom Ufer her lauschend, das Wunderbarste nicht mehr für unmöglich hält. Die ganze Natur belebt sich ihm, die Schatten, welche über die Felsen hinziehen, werden ihm zu Zwergen und Koboldeu; er sieht Nixen in den Lichtern, die der Mondstrahl durch die Wellen zittern läßt. Schwinds Bild zeigt, wie eine solche Naturscene, die ein Stümper mög-

lichst „natürlich“ zu machen gesucht hätte, im hohen Styl eines historischen Gemäldes behandelt werden kann. Personen, die gerne den überlegenen Ton der Kennerschaft annehmen, machen oft spöttische Bemerkungen über die Art, wie der Nachthimmel hier gemalt sei. Sie bekunden dadurch ihre Inkompetenz, in Sachen der Kunst mitzusprechen. Nur der Handwerker kopirt die Wirklichkeit; der Künstler stellt sie so dar, wie sie erscheint, nachdem ihr Bild durch seine Seele gegangen ist. Diese Wolkengestalten, durch welche der Mond geisterhaft hindurchblickt, sind solche, wie sie zu der Phantasiewelt passen, in die uns der Maler versetzt. Ich muß hier auf das zurückweisen, was ich bei Gelegenheit von Genellis Europa gesagt habe. Wäre auch nur ein Funke von Wahrheit in der Meinung, daß die getreue Wiedergabe der äußern Erscheinung eine Aufgabe für die Kunst sei, so würde im Grunde ein Diorama, das die Gegenstände körperlich darstellt, höher stehen, als ein nur auf eine Fläche aufgetragenes Landschaftsgemälde; ja auch mit einem Stereoskopbilde würde das schönste Werk von Claude Lorrain oder Rottmann in dieser Hinsicht nicht wetteifern können.

Wie Schwind auch Scenen des gewöhnlichen Lebens in eine höhere Sphäre zu erheben, wie er sie mit gemüthvoller Innigkeit zu durchdringen und uns an das Herz zu legen weiß, beweist seine Hoch-

zeitsreise. Beim Anblick dieses Gebirgsstädtchens mit seinen Erkerhäusern muß uns die Sehnsucht anwandeln, in ihm, wenn nicht unsern Wohnsitz aufzuschlagen, doch wenigstens einige Stunden auf der Reise zu verweilen. Selbst seine Spießbürger gewinnen wir lieb. Vor dem Gasthofe, dessen Schild breit über die Straße hinhängt, hält ein Reisewagen; die Pferde genießen begierig ihr Futter aus der Krippe, und Schwind, der junge Hochzeitsreisende selbst, steht im Begriffe, mit dem Ausdruck des innigsten Behagens wieder zu seiner Ehehälfte einzusteigen. In dem Hausknecht, der ihn an den Wagen begleitet, hat der Maler scherzhafter Weise seinen Freund Franz Lachner, den trefflichen Componisten, dargestellt. Schwind liebte fast ebenso, wie die Malerei, die Musik und übte sie selbst. Wenn er am Tage in seinem Atelier gearbeitet hatte, spielte er Abends die Geige im Quartett, und diese musikalische Seele scheint mir auch durch seine Bilder zu wehen. Er war in der Jugend innig befreundet mit dem großen Schubert gewesen und erzählte gern von den frohen Stunden, die er mit diesem in Wien verlebt hatte. Nach seiner Aussage war Schubert, aus dessen schönsten Liedern eine so tiefe Melancholie tönt, ein lustiger, lebensfroher Geselle, und sein größter Kummer war, daß es ihm oft am Gelde fehlte, um ein Glas Wein zu trinken. Er fand bei seinen Lebzeiten so wenig Anerkennung, daß er froh

sein mußte, wenn ihm die besten seiner Compositionen, durch die seitdem manche Verleger reich geworden sind, mit einigen Kreuzern bezahlt wurden.

Nicht minder anziehend, als die Hochzeitsreise, ist ein anderes, aus den eigenen Lebenserinnerungen des Meisters hervorgegangenes Bild, das Morgenstübchen. Es stellt ein Gemach in seiner Villa am Starnbergersee vor. An einem Sommermorgen, bald nach Tagesanbruch, hat sich seine kleine Tochter vom Bett erhoben, um an eins der Fenster zu treten, das sie öffnet. Das andere Fenster ist von einem grünen Vorhange verdeckt, durch den die Sonne vergebens in das Stübchen zu dringen sucht. Durch das geöffnete aber, das die Aussicht auf einen fernen Berg, ich glaube die Zugspitze, gewährt, fühlt man die kühle Morgenluft vom nahen Gebirge her in ihrer ganzen Frische hereinwehen. Es ist dies eine Wirkung, welche die sorgfältigste Detailmalerei zu erreichen sich vergebens abmühen würde; nur weil nicht bloß die Hand, weil die warmfühlende Seele des Künstlers seinen Pinsel geleitet hat, konnte es ihm gelingen, sie hervorzubringen, und eben hierdurch wird dieses, wie alle seine ähnlichen Gemälde, hoch über die gewöhnlichen Genrebilder emporgehoben.

Schwinds Gemüth und Phantasie sind reich genug, um auch das Geringste, Unscheinbarste anziehend zu machen. Auf einer andern seiner Tafeln

hat er einen jungen Mann, vielleicht sich selbst, dargestellt, wie er, auf der Wanderschaft begriffen, auf einem Hügel sitzt und in ein untenliegendes, von hohen Bergen eingeschlossenes Thal hinabschaut. Es ist der Malerei nicht möglich, so bestimmt, wie die Poesie es vermag, jede Situation anzugeben, und so kann man sich diese verschieden denken. Aber am nächsten liegt die Annahme, der junge Wanderer, der zum ersten Male sein elterliches Haus verlassen hat, blicke vor dem weitern Aufbruch noch einmal sinnend und wehmüthig auf sein heimathliches Städtchen zurück. Erinnerungen an die dort glücklich verlebte Kinderzeit, bange Sorgen wegen der fremden, weiten Welt, in die er nun hinausziehen soll, und doch auch wieder Neugier und hoffende Ahnung dessen, was ihn draußen erwartet, erfüllen seine Brust. Unser Auge schweift mit dem seinen in das Thal hinab und zu den blauen Bergen hin, die sich dämmernd, wie in unendliche Fernen, am Horizont verlieren; sie liegen so traulich, so geheimnißvoll vor uns da, daß es uns ist, als hätten wir uns schon früh aus ihrem Schooße in die Welt verirrt, und müßten zu ihnen zurückkehren, um das verlorene Lebensglück zu finden. Diese Gabe, ganze Gedankenreihen und Empfindungen in unserer Seele hervorzurufen, die lange in ihr nachzittern, hat wohl kein Maler in dem Grade besessen, wie Schwind.

Aber ich darf, so anziehend und fesselnd auch

alle diese Bilder sind, nicht bei jedem einzelnen in der Art verweilen, wie ich möchte. Ein Seitenstück zu dem vorigen, jedoch von vielleicht etwas geringerem Werthe, stellt einen Reiter dar, der sich von dem Gipfel eines Berges, welchen sein Roß eben erklommen hat, noch einmal rückwärts nach der Gegend wendet, die nun hinter ihm verschwinden soll. — In der Waldkapelle hat Schwind wieder die ganze Gewalt gezeigt, mit der er über die Stimmung gebietet. Das Motiv ist, wie ich höre, abermals der Umgegend des Starnbergersees entnommen, an dessen Ufern der Künstler so viele frohe Sommer im Kreise seiner Familie verlebte. Vom Vordergrunde aus, wo am Eingange der Kapelle eine Bäuerin sitzt, sieht man tief in einen Waldpfad hinein, der kein Ende zu nehmen und in eine grüne Einsamkeit zu führen scheint, wie man sie friedlicher, dem Lärm des Tages entrückter, sich nicht denken kann. Fern hinten erblickt man ein Reh. Es ist schwer zu sagen, worin der Reiz dieser einfachen Scene besteht, und doch ist noch Jeder, dem ich Sinn für das Schöne zutraute, besonders von diesem Gemälde angezogen worden und gern zu ihm zurückgekehrt. Nur wen die Muse zu ihrem Lieblinge erwählt hat, vermag mit kleinen Mitteln so Großes zu leisten. Ja! Das wird uns vor diesem Bildchen klar, auch die Malerei hat ihre Muse, die dem, was der Pinsel schafft, erst seine Weihe giebt und

ihm dauernden Werth verleiht. Vor dem unscheinbarsten Werke, dem sie so ihren Segen ertheilt hat, erblassen alle glänzenden Effektstücke, die ohne ihre Mitwirkung zu Stande gekommen sind.

Auf mehreren seiner Gemälde hat Schwind Naturscenen durch Gebilde des Volksglaubens belebt. So zeigt uns sein Elfentanz ein Dickicht in der ersten Morgenfrühe, ehe noch das Nachtdunkel ganz gewichen ist. In einer leichten Nebelschicht schlingt eine Schaar von Elfen ihren luftigen Reigen; sie selber sind so zart, so duftig, wie der Nebel, in dem sie schweben, und man glaubt, dieser müßte mit ihnen sogleich vor dem stärker einfallenden Lichte verschwinden. In den verschiedenen Stellungen der kleinen Geister, wie sie, einander die Hand reichend, sich auf- und niederschwingen, hat Schwind ein seltenes Schönheitsgefühl und die höchste Meisterschaft der Zeichnung bewährt. An den Aesten und Blättern des Gesträuchs, durch das ihr Tanz sich windet, scheint noch der Thau der Morgendämmerung zu zittern. Aber wir sind sicher, daß die Elfen, die, obgleich sie das Auge sieht, doch kaum von irdischer Natur zu sein scheinen, auch nicht einen Tropfen zur Erde schütten werden. — Ein anderes Bild, das ich immer besonders geliebt habe, zeigt die Elementargeister, wie sie den Mond anbeten. Die innige Sympathie des Künstlers mit der Natur, die seelenvolle Art, wie er sie zu vergeistigen weiß,

muß jeden Sinn gefangen nehmen. Aber auch die feine und zarte Hand, mit der er dargestellt, was darzustellen noch kein Maler gewagt hat, erregt die höchste Bewunderung. Die Geister der Erde, des Wassers und der Luft, die andächtig zum Monde aufblicken und ihn im Gebet zu feiern scheinen, sind nur mit den leisesten Strichen, und doch dem Umriß nach völlig erkennbar, angedeutet. Man glaubt, die Elemente selbst hätten sich aus ihren feinsten Stoffen eine Gestalt gebildet, um unter dem Himmelsdom ihren Gottesdienst zu halten und dann in ihre frühere Gestaltlosigkeit zurückzusinken. Genelli pflegte eine Anekdote zu erzählen, die er aus dem Munde seines Oheims, des gleichnamigen Architekten, hatte. Schiller soll einmal in einer Gesellschaft von Künstlern gesagt haben, er begreife nicht, daß noch keiner den Versuch gemacht habe, einen durchsichtigen Genius oder Engel zu malen, da dies doch eine vorzügliche Aufgabe für die Kunst sei. Der Architekt hatte Solches erzählt, und sein Neffe wiederholte es als Beleg dafür, daß Schiller durchaus Fremdling im Gebiete der schönen Künste gewesen sei. Auch ist bekannt, daß der große Dichter selbst in einem Briefe an Wilhelm von Humboldt sagt, Rom habe keine so große Anziehungskraft für ihn, wie für Andere, weil ihm der Sinn für die bildende Kunst völlig abgehe. Das erwähnte Bildchen von Schwind zeigt jedoch, wie der Ausspruch Schillers

nicht so ganz lächerlich ist, und wie die Malerei etwas zu leisten vermocht hat, was an das von ihm Gemeinte streift. Ich will indessen hiermit keinem Künstler empfehlen, Aehnliches zu unternehmen; er würde vermuthlich mit seinem Beginnen kläglich scheitern; nur einem Genie, wie Schwind, und gerade einem Genie von so eigenthümlicher Art, konnte dergleichen gelingen.

Mehrere Gemälde unseres Meisters sind romantische Scenen, oder man könnte sie auch gemalte Novellen nennen in derselben Weise, wie manche Bilder der alten Italiener treffend mit diesem Namen bezeichnet worden sind. Auf dem ersten, der nächtlichen Erscheinung, sieht man einen Garten, über den sich eben das Abenddunkel legt, während das letzte Roth der untergegangenen Sonne am Himmel verglüht. Eine weiße, geisterhafte Gestalt, mit langwallendem schwarzen Haar, schwebt in der Dämmerung durch den Schatten der Bäume hin, und ein Jüngling, ihr nacheilend, blickt erstaunt zu ihr auf. Der Zauber des Geheimnißvollen und Ahnungsreichen liegt über dieser Darstellung, und solche Stimmung hervorzurufen, nicht eine bestimmte Begebenheit zu schildern, wird auch die Absicht des Künstlers gewesen sein. So haben uns auch Tizian, Bonifazio, Giorgione Scenen vorgeführt, von denen man glauben könnte, sie seien einem Roman oder einem romantischen Gedichte entnommen. Aber es

hat sich weder in Boccaccio, noch in Bandello, weder im Bojardo, noch Ariost eine Stelle gefunden, die den Stoff dazu hätte hergeben können. Die Maler schufen aus ihrer Phantasie und überließen es dem Beschauer, ihre Gebilde mit der eignen Einbildungskraft weiter auszumalen. — Ein andres Bild Schwinds, von dem das Gleiche gilt, stellt einen nächtlichen Zweikampf dar. Wir sind hier in die Zeit der Renaissance versetzt, wie die Façade des Palastes zeigt, vor dem das Duell vorgeht. Der Platz vor dem Schlosse ist vom Monde erhellt, und ich möchte glauben, es sei noch keiner Palette gelungen, eine Mondnacht so wiederzugeben. An dem Schloßportale steht ein Ritter mit gezücktem Schwert, und dicht neben ihm aus dem Hintergrunde tritt ein anderer Ritter in schwarzer Tracht und von unheimlicher Gestalt, gleichfalls mit gezogener Klinge, hervor, der dem Gegner aufgelauert zu haben scheint. Man könnte diesen Angreifer wegen des Pferdefußes für Mephistopheles halten, aber im „Faust" ist kein Auftritt, an den sich hier denken ließe. Schwind antwortete mir, als ich ihn um seine Intentionen befragte, scherzhaft, es könne Jeder sich bei dem Gemälde vorstellen, was er wolle. Er meinte dabei, daß er es einem Jeden überlasse, dasselbe zu einer Romanepisode oder dramatischen Scene zu verarbeiten. — Ein Gleiches wird er bei dem heimkehrenden Kreuzfahrer be-

absichtigt haben. Ein Ritter, sein ermüdetes Pferd am Zügel hinter sich ziehend, ist eben den Felsenpfad empor durch das Thor seines Schlosses eingetreten und sucht Einlaß in das Gebäude. Aber das verödete Aussehen der rings geschlossenen Burg läßt ahnen, daß ihn kein gastlicher Empfang erwarte, daß Keiner der Liebenden, die er zurückgelassen, dort mehr weile. Es ist das Eigenthümliche dieser, wie andrer Werke unsers Meisters, daß sie schon durch die äußere Erscheinung Auge und Seele anziehen und erfreuen, dabei aber doch der Phantasie noch weite Perspectiven eröffnen. — Aehnlich verhält es sich mit einem andern kleinen Gemälde, wo ein Einsiedler die Rosse eines Ritters, der in seiner Höhle übernachtet, zur Tränke führt. Hier ist noch besonders die wilde Felsenlandschaft von großer malerischer Schönheit.

In Wieland der Schmied wird dargestellt, wie Wieland, dem durch den König die Beine gebrochen sind, sich Flügel schmiedet, um der Gefangenschaft zu entkommen, und eben die Königstochter zu ihm tritt, damit er ihr eine zerbrochene Spange wieder herstelle. Das Wild-Phantastische vermählt sich auf diesem Bilde mit einem unsäglichen Liebreiz, der über die Gestalt der Prinzessin ausgegossen ist. Schwind hat keinen Nebenbuhler in der Weise, wie er momentane, in der Bewegung schnell vorübergehende Stellungen wiederzugeben weiß. Die-

jenigen, welche nur nach Modellen malen und nicht die in der Natur flüchtig vorbeiziehenden Erscheinungen in geistiger Anschauung zu bewahren vermögen, müssen bei Betrachtung seiner derartigen Darstellungen Neid empfinden.

Einen Ausflug in das Gebiet des Humors hat Schwind in seinem Rübezahl gemacht, wo der Berggeist, eine tollphantastische Figur auf Holzpantoffeln, durch ein feuchtes, mit wildem Gestäude und rothen Schwämmen bedecktes Bergthal hinschweift. Man muß hier über die barocke Laune des Künstlers lachen; aber demjenigen, der behaupten wollte, dieser Vorwurf eigne sich mehr für einen Holzschnitt, als für ein Oelgemälde, kann man das ungemein Pittoreske sowohl der Landschaft, als der Figur des Rübezahl entgegenhalten. — Noch barocker ist die mittelalterliche Legende. Ein die Messe lesender Bischof zwingt durch die Macht seiner Frömmigkeit den Teufel, Bausteine zu einer neu zu errichtenden Kapelle heranzufahren. Das Bild ist, ganz seinem Gegenstande entsprechend, im Styl altdeutscher Gemälde behandelt. — Auf zwei Tafeln hat Schwind die Flüsse Rhein und Donau verkörpert. Der Rhein, in den Harnisch eines Ritters gekleidet, wiegt sich, die Fiedel des Volker spielend, auf den Wellen, während ein dienender Geist schwimmend den Nibelungen-Hort hinter ihm herträgt. An den Ufern ragen burggekrönte Felsen.

Der Meister hat dieses Gemälde auch in Lebensgröße ausgeführt, wodurch es indessen schwerlich gewonnen haben möchte. — Schöner noch als der Rhein scheint mir die Donau zu sein, eine weibliche Gestalt, die den Strom hinuntergleitet, und in deren Bewegung das unaufhaltsam Hinabflutende vortrefflich ausgedrückt ist; hinter ihr schwimmen zwei ihrer Nebenflüsse, niedliche Schwabenkinder; vorn wird sie von einem garstigen ungarischen Knaben empfangen.

Eine besonders aus Musäus bekannte Sage, von welcher ich nicht weiß, ob ihr eine volksthümliche Tradition zu Grunde liegt, ist im König Krokus behandelt. Wir erblicken hier unter einer gewaltigen zerklüfteten Eiche von hohlem Stamme eine Waldnymphe, und zu ihren Füßen, im traulichen Gespräch mit ihr, den König Krokus, dem später aus dieser Verbindung die Libussa geboren wurde. Die Nymphe ist mit der ganzen weiblichen Anmuth ausgestattet, welche Schwind, wie kein Anderer, zu schildern verstand. Das Colorit zeigt eine außerordentliche Frische und Tiefe. Hier darf ich denn wohl mit einem Worte den oft gehörten Tadel zurückweisen, Schwind habe nicht malen können. Dieser Vorwurf, der dem Künstler während seines ganzen Lebens gemacht wurde, hat, einmal in Cours gesetzt, bis zum heutigen Tag selbst die Leiter der meisten Museen bestimmt, seine Gemälde von den

ihnen anvertrauten Gallerien fern zu halten und deren Wände lieber mit Bildern zu schmücken, die ihnen für gut gemalt gelten, mögen auch die Pferde bei ihrem Anblick scheu werden. Wenn Jemand, ganz eingenommen von den Venezianern, den größten Meistern des Colorits, über Schwind bemerken wollte, daß er hinter ihnen in der Farbengebung zurückbleibe, so könnte man ihm freilich Recht geben. Doch müßte man sogleich hinzufügen, nicht für jeden dargestellten Gegenstand passe dieselbe Färbung. Tizian selbst hat sie nach den Stoffen, die er behandelte, modifizirt; und noch entschiedener tritt hervor, daß die anderen großen Italiener keineswegs immer diese Pracht des Colorits erstrebt haben. Raphael, der mehrfach, z. B. in seinem Leo X., gezeigt hat, daß er in erwähnter Hinsicht wohl mit Tizian wetteifern konnte, hat sich doch bei vielen, ja den meisten seiner Bilder, mit einer viel bescheideneren Farbe begnügt. Fordern, daß alle Maler das gleiche Colorit anwenden sollen, ist so unverständig, wie verlangen, daß Milton sein Paradies in den schmelzenden Strophen des Ariost hätte dichten, Goethe seinen Götz in die Form von Tassos Aminta kleiden sollen. Wie würde man nicht über denjenigen lachen, der Michel Angelo — auch als Maler einer der Größten aller Zeiten — tadeln wollte, weil er seine Sibyllen nicht mit dem Farbenzauber geschmückt hat, den Palma seiner heiligen

Barbara verliehen! Dies wäre Solchen zu erwidern, die, im Vergleiche mit den Venezianern, Schwind matt und kalt finden. Möchte man ihnen dann auch zugeben, daß unser Künstler, gleich allen modernen, im Colorit, wie in jeder andern Rücksicht, mit den Meistern der großen Periode nicht zu concurriren vermöge, so müßte man es doch gleichzeitig als einen Unfug bezeichnen, gute und treffliche Leistungen herabsetzen zu wollen, weil sie neben den höchsten, vielleicht unerreichbaren, nur in zweiter Linie stehen. Wer das thäte, wäre der schlimmste Feind aller Kunst und des Schönen überhaupt, indem er die Produktion zu lähmen suchte und, wenn sein Streben Erfolg hätte, unsere Zeit in eine Periode der Sterilität umwandeln würde. Die ewigen Werke aus der goldenen Epoche sollen der Folgezeit als Sonnen leuchten, um neue Frühlinge der Kunst heraufzuführen, nicht aber zur Unterdrückung des Schöpfungsdranges dienen; wenn einmal dieser aufhörte und nichts Neues mehr hervorgebracht würde, so müßte bald auch die Freude an den frühern großen Werken, und damit die Genußfähigkeit für das Schöne im Allgemeinen erlöschen und Nacht der Barbarei die Erde bedecken. Doch sind es nicht vorzugsweise die gegen die ganze moderne Malerei feindseligen Bewunderer der alten, mit denen ich hier rechte, meistens rühren die wegwerfenden Urtheile über Schwinds Technik von

Leuten her, die ihre Begriffe von Kunst sich einzig auf unseren Ausstellungen geholt haben. Solchen muß man nun sagen, daß dieser Meister auch in coloristischer Beziehung vielen Neueren als Muster dienen könne. Gewiß haben manche Maler aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, und zwar gerade einige von außerordentlichem Verdienste, wie Cornelius, Overbeck, Führich die Wirkung ihrer Fresken und Oelbilder durch unharmonische Farbengebung beeinträchtigt; allein dieser Vorwurf trifft Schwind nicht. Höchstens in seinen frühesten Jugendarbeiten stört das Colorit; in fast allen spätern weiß er dasselbe mit feinster Berechnung seinem jedesmaligen Stoffe anzupassen. Es liegt auf der Hand, daß die realistische Färbung, die nach dem Vorbilde einiger Franzosen auch in Deutschland Eingang gefunden hat, gänzlich für die Scenen und Gegenstände ungeeignet gewesen wäre, die Schwind zu behandeln liebte. An einem seiner, mir gehörigen Gemälde läßt sich dies vielleicht am deutlichsten zeigen. Dasselbe stellt die Jungfrau dar, d. h. den Berg des Berner Oberlandes; zu Grunde liegen dabei Schillers Verse: „Es sitzet die Königin hoch und klar auf unvergänglichem Throne; das Haupt umflicht sie sich wunderbar mit diamantener Krone." Aus Gletschermassen wächst die Königin des Gebirges heraus, eine schöne jungfräuliche Gestalt; sie hat ihren Wolkenschleier zurückgeschlagen. Ihr Ant-

litz strahlt im letzten Glanz der untergegangenen Sonne. Zu ihren Füßen schwebt ein Adler mit weit ausgebreiteten Schwingen, die jedoch ermattend ihn nicht zu der unerreichbaren Höhe emporzutragen vermögen. Das Gemälde fesselt die Einbildungskraft in wunderbarer Weise. Nicht leicht wird Jemand, der dasselbe nur einmal gesehen hat, es vergessen. Nun denke man es sich aber in der Weise eines Delaroche gemalt, so wird man fühlen, daß dadurch die ganze Wirkung zerstört werden würde.

Wie unser Künstler, da wo es ihm angemessen schien, auch coloristischen Reiz entfalten konnte, zeigt seine Tritonenfamilie, die in der Farbe geradezu an Paolo Veronese erinnert. Dieser Triton oder Meercentaur, der sich mit seinem Weibe und seinen Kindern auf den blauen Wellen wiegt, während in der Ferne Sirenen ihren Reigen ziehen, gehört zu seinen schönsten Werken.

Aus einer früheren Zeit stammt der Traum des Gefangenen. Es ist das älteste der in meinem Besitze befindlichen Bilder Schwinds, zeigt ihn aber schon in seiner ganzen Eigenartigkeit. Der Gefangene, vorn am Boden liegend, träumt — oder phantasirt vielmehr, denn seine Augen sind geöffnet — daß Kobolde ihn befreien wollen. Aus den Wänden und Pfeilern des Gefängnisses wachsen Spukgebilde hervor; ein Kobold ist oben am Gitterfenster beschäftigt, die Eisenstäbe durchzusägen und

ein luftiges weibliches Wesen trägt ihm einen Becher heran, um ihn bei der Arbeit zu stärken.

In der gefangenen Prinzessin sehen wir einen Ritter, in Schlaf versunken, am Boden liegen. Der Hintergrund des Bildes führt uns seinen Traum vor; man gewahrt eine gefesselte, von einem Riesen bewachte Prinzessin, in deren Zügen man leicht eine Dame erkennt, welcher Schwind bis an sein Lebensende schwärmerische Verehrung zollte. Auf einem entzückend schönen Aquarell hat er dieselbe dargestellt, wie sie, eine vorzügliche Sängerin, die Himmelsleiter emporgestiegen ist, und oben von der hl. Cäcilie empfangen und umarmt wird; sie scheint durch seine Träume ebenso geschwebt zu sein, wie durch die des schlummernden Ritters. Als der Künstler die „gefangene Prinzessin“ eben begonnen hatte, traf ich ihn einst so in seine Arbeit vertieft, daß er mich lange gar nicht bemerkte. Da ich zuletzt ganz nahe zu ihm herantrat, schrak er empor und sagte: „Wenn ich mit einem neuen Bilde beschäftigt bin, sehe ich nichts um mich her und denke jedesmal, etwas gleich Schönes sei nie zuvor gemalt worden.“ Dies charakterisirt ihn, und ich meine, das Nämliche müsse bei jedem Künstler der Fall sein; nur aus einer leidenschaftlichen Liebe zu dem, was er schafft, kann das wahre Kunstwerk hervorgehen. Wie sollte derjenige, der selbst nichts empfindet, der nicht sein ganzes Herz in seine

Schöpfung ergießt, Empfindungen in Andern erregen können?

Einer Reihe von vier Bildern, zu welcher nach der Absicht Schwinds auch das letztgenannte, sowie die „Jungfrau“, zu zählen ist, gehören noch Hero und Leander und die Anachoreten an. Der Name „Liebesgeschichten“, den er diesem Cyklus gab, scheint mir nicht sehr treffend. Will man ihn beibehalten, so stellt die gefangene Prinzessin die sehnsüchtig verlangende Liebe vor, Hero und Leander die unglückliche, die Jungfrau die unerreichbare; die Anachoreten aber lassen sich kaum in den Cyklus einreihen, man müßte denn dabei an die auf alle irdische Liebe verzichtende Weltentsagung denken. Hero und Leander führt den Moment vor, wo Hero, nach langer vergeblicher Erwartung des Geliebten, auf dem Altan ihres Landhauses eingeschlafen ist, und, gerade während ihres Schlummers, die Leiche Leanders zu ihren Füßen an das Ufer gespült wird. Auf den Wellen erblickt man eine Schaar von Nereiden, die, wie es scheint, ein Todtenlied anstimmen. Das Bild möchte, so schön auch die Figur Leanders gezeichnet ist, zu den schwächern des Meisters gehören. Nach seiner eigenen Angabe hat Schwind dabei mehr das Trauerspiel des ihm befreundeten Grillparzer, als das Gedicht des Musäus vor Augen gehabt. — In den Anachoreten zeigt er sich dagegen wieder in

seiner vollen Bedeutung; denn er befindet sich hier auf dem Gebiete, das man sein eigenstes nennen kann und auf dem er keinen Nebenbuhler hat. Diese einsame Waldklause mit ihrem Muttergottesbilde, den beiden Einsiedlern, die in einem Legendenbuche lesen, und dem dritten, der ein Reh füttert, bietet ein Bild des lieblichsten Friedens. Wer das Gemälde nicht bloß mit dem Auge, wer es mit dem Geiste und mit wahrer Hingebung an die Intentionen des Künstlers betrachtet, wird sich von dem Hauche eines solchen Friedens angeweht fühlen.

---

## III.

Nachdem bisher von zwei Meistern die Rede gewesen ist, die uns schon entrissen sind, seien hier zunächst einige andere erwähnt, welche der Geburtszeit nach dem Beginne unseres Jahrhunderts angehören, wenn sie zum Theil auch noch unter den Lebenden weilen. Doch schließe ich hier vorerst die Landschaftsmaler aus.

Als ein besonderes Glück muß ich es betrachten, daß es mir gelang, ein Oelgemälde des Altmeisters Cornelius in meinen Besitz zu bringen. Oelbilder desselben sind von äußerster Seltenheit, und ich kenne, außer zweien, die seiner letzten Lebensperiode ange-

hören und sich bei dem Grafen Raczynski, sowie in der Nationalgallerie zu Berlin befinden, nur noch die kleine Grablegung im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen. Ein unvollendetes, die thörichten und weisen Jungfrauen, soll sich in Düsseldorf befinden. Das meinige, die Flucht nach Aegypten, war Eigenthum des Malers Wittmer in Rom, von dem ich es im Jahre 1864 erwarb. Der landschaftliche Hintergrund, in welchem deutlich die Tiberufer zu erkennen sind, rührt von Joseph Koch her, und diesem Umstande ist es zuzuschreiben, daß das Bild in Rom geblieben war, da Koch es auf seinen Schwiegersohn Wittmer vererbt hatte. Seine Entstehung fällt etwa in das Jahr 1818, jene schöne Zeit, als eine Anzahl junger hochbegabter Männer, Cornelius, Overbeck, Veit, Führich, von edler Begeisterung erfüllt, der tief gesunkenen deutschen Kunst neues Leben einzuhauchen bestrebt waren. Sie wählten sich die alten florentinischen und umbrischen Meister Filippo Lippi und Sandro Botticelli, Perugino, Pinturicchio und den jungen Raphael zu Vorbildern. Man hat später viel über diese Anlehnung an die Maler einer Periode, welche der höchsten Ausbildung der Kunst voranging, gespottet; aber es war natürlich, daß die jungen Künstler zu dieser Quelle zurückgingen, um der entarteten, sich nur in Aeußerlichkeit bewegenden, Malerei wieder eine Seele einzuflößen; und das ist ihnen gelungen. Ihre besten Bilder sind,

bei strenger Zeichnung und edler Formgebung, aus dem innersten Gemüth hervorgequollen und üben daher eine dauernde Anziehungskraft aus, die bis auf den heutigen Tag fortwirkt. Die Fresken der Villa Bartholdy in Rom, welche ein glänzendes Zeugniß von dem schönen und erfolgreichen Streben der genannten jungen Männer geben, sollten als Denkmal dieser Periode beginnender Wiedergeburt unserer Kunst in die Hauptstadt des wiedergeborenen deutschen Reiches gebracht werden. Die Flucht nach Aegypten von Cornelius bekundet, gleich den beiden Fresken, die er in der genannten Villa gemalt hat, den Ernst und Eifer, mit dem er sich damals dem Studium der alten Meister hingab und deren Geist neu zu wecken suchte. Im Unterschiede von Overbeck, dem immer Weichheit und Milde eigen blieb, verräth größere Kraft bereits den künftigen Schöpfer der Ilias-Fresken, und der Kopf der Madonna ähnelt so sehr dem der Chriemhild auf den Nibelungen-Compositionen, daß manche das Bild schon hieran auf den ersten Blick als ein Werk von Cornelius erkannt haben.

Ich habe immer eine solche Verehrung für die Künstler dieses Kreises gehegt, daß ich gerne auch Werke von Overbeck und Veit in meiner Sammlung gesehen hätte. Allein es gelang mir nicht, Arbeiten von ihnen zu erwerben, die sie würdig repräsentiren konnten. Dagegen erwachte bald in mir der Gedanke, meine Gallerie mit einem Werke des etwas

jüngeren Führich zu schmücken, der noch am Leben war und als Stern erster Größe am deutschen Kunsthimmel glänzte. Er hatte als Jüngling, mit den Genannten vereint, in Rom gewirkt und die Villa Massimi mit schönen Fresken zu Ariost geziert. Später waren in manchen Kirchen Oesterreichs Gemälde von ihm ausgeführt worden; doch verdankt er seinen Ruhm besonders seinen unvergleichlichen Zeichnungen, unter denen ich nur die frühesten zu Tiecks „Genovefa", und die spätern zum Thomas von Kempis, auch den herrlichen Cyklus „die vier Jahreszeiten" nenne. Diese Zeichnungen, und noch viele andere, sind von so hoher, ja einziger Vortrefflichkeit — sie vereinen eine solche Seelenfülle und Innigkeit mit so edler und kräftiger Gestaltengebung, daß Deutschland stolz darauf sein darf, sie hervorgebracht zu haben. Der Wunsch, den Schöpfer derartiger Meisterwerke kennen zu lernen, bestimmte mich zu einer Reise nach Wien. Führich war, was er schon in seinen Zeichnungen kundgab, ein strenger Katholik. Von Einigen wurde sogar gesagt, er sei intolerant. Auch hat er mehrere Schriften über Kunst herausgegeben, die nicht zu seinen glänzendsten Leistungen zu zählen sind und zu dieser Meinung hatten Anlaß geben können. Ich lernte dagegen bei dem ersten Besuche einen milden, feinfühlenden und edeldenkenden Mann in ihm kennen, der frei von jedem Zelotenthum war und bei fernerem Umgange

mein ganzes Herz gewann. Die Religion war bei ihm Sache des Gemüths, und so verhaßt mir von jeher die Koketterie mit religiösen Gefühlen gewesen ist, so sehr habe ich ächte Frömmigkeit immer geachtet. Man begegnet in dieser Hinsicht auf der einen, wie auf der andern Seite, vieler Unbilligkeit im Urtheil. Ich lasse hier das Religiöse selbst ganz bei Seite und spreche nur vom Standpunkte der Kunst und Poesie. Wenn der Freund der letztern sich von den widerlich-süßlichen, hingestümperten Ergüssen hohler, mit der Religion nur ihr Spiel treibender Gemüther voll Unmuth abwendet — wie sollte derselbe nicht die aus dem tiefsten Herzen geborenen und in die edelste Form ergossenen geistlichen Lieder von Novalis bewundern, auch wenn er selbst ein Freidenker ist? wie nicht die des Paul Gerhard und die tiefsinnigen mystischen Gesänge des heiligen Johannes vom Kreuz und des Jacopone da Todi? Ebenso wird nur ein befangener Sinn die Fülle poetischer Schönheiten verkennen können, welche in den pantheistischen Gedichten der persischen Mystiker enthalten sind. In gleicher Weise verhält es sich mit der bildenden Kunst. Wer diese liebt, muß auch die Werke eines Overbeck, Führich und Steinle schätzen, weil sie wahre Kunstgebilde und aus der Empfindung hervorgegangen sind, und weil Empfindung die Seele aller Kunst ist. Desgleichen wird er, wie auch sein eigener Glaube sein mag,

die Schöpfungen eines Carstens oder Genelli in Ehren halten, in denen ein Geist des Heidenthums weht. Als einen solchen Mann, der, unbeschadet seiner schriftlich ausgesprochenen Theorien, das Schöne in jeder Form anerkannte, zeigte sich mir Führich, indem er über den, ihm von Rom her befreundeten, Genelli mit der höchsten Achtung sprach.

Ich brachte viele Stunden im Atelier des Künstlers zu und wurde nicht müde, den Reichthum seiner Erfindungsgabe in seinen fast zahllosen Zeichnungen zu bewundern. Viele derselben schienen für Farbe und größeres Format geeignet; doch war ihre Anzahl so bedeutend, daß die Wahl mir dadurch erschwert wurde. Ich bat daher den Meister, mir diejenigen von ihnen zu nennen, die ihm selbst vorzugsweise lieb wären. Er sagte mir dann, daß er seit vielen Jahren den Wunsch gehegt habe, zwei größere Compositionen, welche die Einführung des Christenthums in Deutschland und den Tod des Johann von Nepomuk zu Prag darstellten, als Oelbilder zu malen, daß er aber immer vergeblich bemüht gewesen sei, einen Auftrag dafür zu erhalten. Auch Führich nämlich war, wenngleich seine Entwürfe von Kennern günstig aufgenommen worden, nie ein Liebling der Mode gewesen und hatte lange Jahre sogar in sehr bedrängten Verhältnissen darben müssen. Die von ihm bezeichneten Skizzen fanden meinen Beifall, und ich machte sofort die gewünschte

Bestellung bei ihm. Es ist von jeher meine Meinung gewesen, daß um so mehr Aussicht für den glücklichen Ausfall eines Werkes vorhanden ist, wofern der Maler selbst diejenigen seiner Arbeiten wählt, welche ihm besonders am Herzen liegen. Darum scheint es mir auch so verkehrt, wenn, wie dies doch Fürsten, Vorstände von Kunstschulen u. s. w. gethan haben, einem Künstler angesonnen wird, irgend eine historische Begebenheit, an die er vielleicht bis dahin nie gedacht hat, zum Vorwurfe eines Gemäldes zu nehmen. Die Begeisterung allein erzeugt das Schöne; die Begeisterung für einen Stoff aber läßt sich nicht kommandiren. Was würde man dazu sagen, wenn ein Monarch einem Dichter befehlen wollte, ein Trauerspiel, dessen Stoff er ihm vorschriebe, zu verfassen? Dies ist zwar wohl nicht leicht geschehen; aber wie es ausfallen würde, lassen die Prologe und Gelegenheitsstücke, selbst großer Dichter, ahnen, zu denen sich diese aus Gefälligkeit gegen ihre Fürsten invita Minerva hergegeben haben.

Führich war, ebenso wie Cornelius, mehr ein Meister der Composition und der Form, als des Colorits. Obgleich er schon frühe den Pinsel geführt, hatte er doch wohl versäumt, sich in Bezug auf das letztere gehörig auszubilden, wie denn auch in der Zeit und Umgebung, in welche seine erste Kunstübung fiel, hierauf weniger Gewicht gelegt wurde. Oder ihm fehlte die spezifisch malerische

Begabung; er dachte seine Compositionen nicht, wie es der eigentliche Maler sollte, gleich in ihrer ganzen Erscheinung, sondern nur in den Umrissen, und colorirte diese erst nachher. Das zeigte sich, als die beiden Oelgemälde, an denen er zwei Jahre lang mit angestrengtem Fleiße arbeitete, für mich vollendet waren, und ich habe später oft gemeint, daß sie besser ausgefallen sein würden, wären sie grau in grau von ihm gemalt worden.

Aus dem früher Gesagten erhellt, daß ich weit entfernt bin von der vulgären Ansicht, welche alle Bilder nach einer gewissen Schablone behandelt wissen will. Aber wenn ich Schwinds und Genellis Färbung für die ihren Intentionen völlig entsprechende halten muß, so kann ich nicht leugnen, daß Führichs Farben durch Grellheit und Härte, durch unharmonische Zusammenstellung störend wirken. Mittels nachträglicher Lasuren, vielleicht auch schon eines gelblichen Firnisses, könnte dieser Uebelstand in etwas gemildert, allerdings nicht ganz gehoben werden. Es ist seltsam, daß sich auf beiden Bildern Partien von großem malerischen Effekte finden. So ist auf dem einen das Walddickicht und der Wipfel der gewaltigen Eiche, auf dem anderen der Morgenhimmel in der ersten Dämmerung, bevor noch die Sterne ganz erloschen sind, von außerordentlicher Schönheit. Aber in den meisten übrigen Theilen, und namentlich in deren Zusammenstimmung, war die Palette des Künst-

lers nicht glücklich. Desto mehr befriedigen Composition und Zeichnung. Sie zeigen den Meister in seiner vollen Kraft. Die Einführung des Christenthums in Deutschland stellt einen Urwald dar, der sich eben zu lichten beginnt, und in welchem ein Kloster errichtet ist; um ein Muttergottesbild reihen sich verschiedene Figuren und Gruppen, in denen die durch Einfluß des Christenthums beginnende Cultur vorgeführt wird, und deren Contouren herrlich sind. Das andere Bild hat den Tod des Johann von Nepomuk, oder vielmehr den Augenblick zum Gegenstande, wo dessen Leiche von den Armen, deren Wohlthäter er gewesen, in der Moldau gefunden wird; es theilt die Vorzüge des ersteren. Führich versteht ebenso vortrefflich, die verschiedenen Stellungen des Körpers, selbst in der rapidesten Bewegung, wie die Affekte der Seele wiederzugeben. Dies bewährt sich hier auf's glänzendste in den Heraneilenden, die Leiche des Heiligen Umdrängenden und sich mit den mannigfaltigsten Gebärden zu ihm Hinabbeugenden. Wer über die großen Vorzüge dieser beiden Gemälde, welche in einer Photographie jedem Empfänglichen einleuchten müssen, hinwegsehend, nur das Colorit tadelt, dem mag vergönnt sein, über die sogenannten coloristischen Meisterwerke des Tages in Entzücken zu gerathen. Jeder Einsichtige erkennt den Kunstwerth von Raphaels Grablegung im Palast Borghese an,

obgleich die Farben, namentlich, wenn man sie neben die von Tizians Grablegung in Paris hält, das Auge nicht eben angenehm berühren. Ebenso billig sollte man gegen Führich sein. In Bezug auf den Letzteren gebe ich jedoch zu, daß seine Gemälde in der Farbe noch immer weit hinter jenem Jugendwerke des großen Italieners zurückstehen.

Den etwas jüngeren Eduard Steinle hatte ich schon lange, bevor ich nach München kam, durch seine Zeichnungen und Aquarelle kennen und bewundern gelernt. Da er in der Pinselführung ungleich geübter ist, als Führich war, ja manchmal sogar darin wahre Virtuosität bekundet, so ist es unendlich zu beklagen, daß er seine zahlreichen Entwürfe nur zum geringsten Theile in Oel ausgeführt hat. Seine meisten Gemälde sind Madonnenbilder und Darstellungen aus der heiligen Geschichte, häufig an die von Overbeck erinnernd, und gleich denen seines älteren Freundes von tiefer Empfindung beseelt. Man fühlt bei ihrer Betrachtung, wie der Meister mit Andacht an sein Werk gegangen ist, und vielleicht wie Fra Angelico, bevor er den Pinsel ergriff, ein Gebet gesprochen hat. Seine besten Bilder sind aber, meiner Meinung nach, nicht diese kirchlichen, sondern Compositionen von märchenhaftem Charakter, oder deren Stoff bald mittelalterlicher Sage, bald den Dichtungen der Romantiker entlehnt ist. Hierin steht er nicht hinter Schwind zurück,

und dies würde allgemein anerkannt werden, wenn seine derartigen Zeichnungen und Aquarelle nicht in alle Welt zerstreut, und durch Privatbesitz den Augen des Publikums entzogen wären. Aecht charakterisirt wird diese Phase seiner Kunst durch die treffliche „Märchenerzählerin“, wo eine Alte einem Kreise von Kindern ihre schaurigen Geschichten vorträgt und der Inhalt ihrer Erzählungen durch eine unheimliche Gestalt angedeutet ist, welche im Hintergrunde mit Todtenköpfen spielt. Ich habe oft den Meister bestürmt, diese Märchenerzählerin für mich zu malen; aber beschäftigt mit großen Arbeiten für Kirchen, hat er nicht Zeit finden können, meinem Wunsche nachzukommen. Noch mehr, aber gleichfalls vergebens, habe ich dasselbe Verlangen in Bezug auf seine wundervollen Compositionen zu Brentanos Märchen und „Rosenkranz-Romanzen“ gehegt. In der Zeit, als ich den größten Theil meiner Jugend in Frankfurt verlebte, bestand dort ein Kreis von Verehrern Brentanos, die einen wahren Cultus dieses Dichters übten. Ich habe damals oft hören müssen, Brentano sei ein weit größerer Genius als Goethe. Seine „Gründung von Prag“ wurde als das bedeutendste deutsche Drama gepriesen, und von den „Rosenkranz-Romanzen“, die erst noch im Manuscript vorhanden waren, hieß es, sie überträfen den „Faust“ bei Weitem an Tiefe und Großartigkeit. Ich hatte, nachdem ich dieses überschwängliche, von

geistvollen Männern ausgesprochene Lob vernommen, keine Ruhe gehabt, bis ich mir eine Abschrift der Romanzen, die in Frankfurt coursirte, verschafft. Meine gespannte Erwartung war aber in hohem Grade enttäuscht worden. Mag Brentano selbst von der Dichtung gesagt haben, sie sei von einem Dante geschrieben, der den Shakespeare im Leibe gehabt, ich vermag auch gegenwärtig weder von dem Geist des Einen, noch des Andern auch nur eine Spur darin zu entdecken. Sie erscheint mir frostig und gekünstelt, dabei trotz der durchgehenden, mit der Prätension auf Virtuosität angewendeten Assonanzen doch ungelenk in der Form, und dem Inhalte nach so verworren, daß man nach der Lesung einen Schwindel im Kopfe fühlt. Ich habe nie die hohe Anmuth von einigen Liedern dieses Dichters verkannt und auch mehrere Erzählungen von ihm immer sehr geschätzt; allein, wie seinen Romanzen, so konnte ich auch seinen „Märchen“ niemals Geschmack abgewinnen; ihre gesuchte Kindlichkeit stößt mich ab. Desto höher muß ich die Zeichnungen stellen, zu denen sie Steinle angeregt haben; in ihnen zeigt er sich als ein unvergleichlicher und wahrhaft großer Künstler. Eine derselben, von außerordentlichem Verdienste, darstellend, wie die Geister des Mains in den Rhein ziehen, ist durch den Stich vervielfältigt worden. Mehrere andere, welche dieser nicht nachstehen und in Aquarell ausgeführt sind, waren

lange zu Frankfurt im Besitze eines Privatmannes, sind aber jetzt, so viel ich weiß, auf einem Schlosse in abgelegener Gegend Böhmens vergraben.

Viel verunglimpft worden sind die Fresken, welche Steinle im Museum der Stadt Cöln gemalt hat. Es war ihm aufgegeben worden, in einer Reihe von Bildern die Malergeschichte dieser Stadt vorzuführen. Mir scheint es ein wahres Unglück zu sein, daß die Wenigen, welche in Deutschland das löbliche Bestreben haben, die Kunst zu fördern, gewöhnlich in der Wahl der Aufgaben, welche sie den Künstlern stellen, so übel berathen sind. Die Malergeschichte einer Stadt ist ein Vorwurf, dem ein Meister zwar auch einiges Gute abgewinnen kann, an dem er aber seine glänzendsten Eigenschaften doch nicht zu entfalten vermögen wird. Da war Papst Leo glücklicher, als er dem Raphael auftrug, den Parnaß, den Brand im Borgo, die Befreiung des Petrus und den Heliodor zu malen. Dagegen kann man sagen, daß andere moderne Auftraggeber sich in der Wahl ihrer Stoffe noch mehr vergriffen haben, als die Väter der Stadt Cöln, indem sie Künstlern ansannen, die Anlegung eines englischen Gartens zu malen oder bildlich darzustellen, wie Fugger den Plan zur Eroberung von Venezuela entwirft. Was nun Steinles Arbeit im genannten Museum betrifft, so glaube ich, daß er aus seinem Gegenstande gemacht hat, was sich daraus machen ließ; jeden-

falls erkenne ich auf den Fresken viele Einzelheiten, welche den sinnigen, seelenvollen Künstler verrathen.

Gerade als er mit der Vollendung dieses umfangreichen Freskencyklus beschäftigt war, suchte ich den längst von mir innig verehrten Mann in Cöln auf und drang in ihn, durch ein größeres malerisches Unternehmen meiner aufblühenden Gallerie einen noch höheren Schmuck zu verleihen. Da Steinle indeß durch anderweitige Aufträge schon auf Jahre hinaus in Anspruch genommen war, so suchte ich einstweilen solche seiner Bilder in meinen Besitz zu bringen, die er theils früher gemalt hatte, theils, nachdem er sie längst begonnen, für mich zu vollenden bereit war. So erwarb ich zuerst den Thürmer, ein Gemälde von strenger, edler Zeichnung und trefflichem Colorit. Auch diejenigen, welche unserm Künstler nicht hold sind (ich begreife nicht, wie ein so hochbegabter, dabei so liebenswürdiger Mann Gegner haben kann), bewundern einstimmig diese eigenthümliche und reizende Darstellung, wie der junge Thürmer, hoch über der alten Reichsstadt in seinem Glockenthurm schwebend, träumerisch in das Weite blickt. Ein Gegenstück dazu ist der Violinspieler, den Steinle noch einmal in etwas verschiedener Stellung gemalt hat. Eine Anekdote aus dem Leben des Musikers Tartini bot ihm dazu den Anlaß. Derselbe soll einmal länger

von seinen Freunden vermißt und dann unerwartet auf der Höhe eines Thurmes entdeckt worden sein, wo er, der Zeit, der Welt und der Menschen vergessend, Tage lang, in sein Violinspiel versunken, gesessen.

Steinles Adam und Eva behandelt den Moment, wo das erste Menschenpaar, nach dem Sündenfalle, sich erschreckt unter den Zweigen eines Baumes birgt, während es mit Schauder die Stimme des im Garten Eden wandelnden Gottes vernimmt. Das Schuldbewußtsein, die Reue und die Trauer über den Verlust eines reineren Daseins, von denen die Sagen und Religionsurkunden aller Völker ein uns zugleich mit Wehmuth und Sehnsucht erfüllendes Bild entwerfen, sind hier sehr schön ausgedrückt. Aber wie wenige von den Besuchern unserer Gallerien gehen bei Betrachtung von Bildern über die äußere Erscheinung hinaus, um die tieferen Gedanken und Empfindungen in sich erregen zu lassen, denen jene nur als Hülle dient und welche erst die Seele eines jeden Kunstwerkes ausmachen. — In höchst origineller und sinnvoller Weise hat Steinle die Loreley aufgefaßt. Die Zauberin des Felsens bei St. Goar, die gar nicht der Volkssage anzugehören, sondern eine Erfindung Brentanos zu sein scheint, dann aber besonders durch Heines Lied populär geworden ist, war bisher von den Malern und Bildhauern als eine schöne Jungfrau, welche die Schiffer durch ihre

Stimme in den Untergang lockt, in stark sentimentaler Weise geschildert worden. Steinle dagegen dachte sie sich mehr als eine Gestalt der nordischen Sagenwelt — ein Weib von dämonischer Schönheit, das über den Untergang ihrer Opfer frohlockt. Schlangenähnlich flattern ihr die Locken um das Haupt, ihr Antlitz ist von hohem Reize, aber es sind mehr die Züge einer Meduse, als einer Armida. Verschiedentlich ist die Bemerkung laut geworden, ihre Stellung sei unnatürlich, ja unmöglich, und der eine Arm an ihr verzeichnet. Es freute mich sehr, einmal Zeuge zu sein, wie der ausgezeichnete Bildhauer Hähnel, der doch die menschliche Gestalt von Grund aus kennt, einen solchen unberufenen Tadler zurechtwies und ihm die vollkommene Richtigkeit der Zeichnung darthat. Was die Stellung anbetrifft, so glaube ich gerne, daß diejenigen, welche nur nach Modellen arbeiten können, sie für unmöglich erklären werden; aber die Loreley biegt sich in hastiger, nicht mehr als einen Augenblick dauernder Bewegung über den in schwindliger Tiefe hinbrausenden Fluß, der eben einen Nachen mit Schiffern verschlingt, und diese Bewegung hat der Künstler, der als Zeichner nur wenige Nebenbuhler besitzt, meisterlich dargestellt.

Ein Erlkönig, von Julius Schnorr in seiner Jugend gemalt, war mir als ganz achtbares Bild dieses edlen Künstlers willkommen. Dem-

jenigen von Schwind steht er nach. Meines Dafürhaltens ist es zu bedauern, daß Schnorr sich nicht vorzugsweise der Landschaft gewidmet hat; seine landschaftlichen Studien und Skizzen, namentlich aus der Campagna und den römischen Gebirgen, sind ausgezeichnet, während seine figürlichen Darstellungen, selbst seine berühmten Fresken, mir trotz ihrer hohen Vorzüge nicht ganz auf gleicher Höhe zu stehen scheinen.

Eugen Neureuther schätzte ich von jeher wegen seiner anmuthsvollen Zeichnungen. Als ich ihn in München kennen lernte, lag schon eine lange Laufbahn hinter ihm; denn bereits Goethe hatte ihn wegen der Umrisse zu seinen Gedichten gepriesen und ihm in seinen Werken ein Denkmal gesetzt. Als Maler war er nur wenig bekannt geworden; auch war es ihm, obgleich er die malerische Technik vollkommen beherrschte, nicht gelungen, Bestellungen zur Ausführung einiger Compositionen zu erhalten, die er entworfen hatte, um öffentliche Gebäude Münchens damit zu schmücken. Ich fand in seinem Atelier ein Oelbild, das mich außerordentlich fesselte. Es stellte Peter Cornelius unter seinen Kunstgenossen vor und wäre gewiß vor Allem geeignet gewesen, die Wand einer der Kunstsammlungen Münchens zu schmücken. In der Mitte der Tafel sehen wir den großen Meister, und um ihn her, in vortrefflicher Anordnung und Gruppirung, die

hervorragendsten der Künstler, welche gemeinsam mit ihm in München wirkten, namentlich Klenze, Gärtner, Schwanthaler, Rottmann, Peter Heß und Kaulbach. — In Folge meiner Aufforderung vollendete Neureuther dann seit dem Jahre 1863 noch verschiedene Oelgemälde für mich: die sterbende Nonne, nach dem Uhlandschen Gedicht; Rezia, wie sie Hüon im Traum erblickt; eine Madonna mit dem Christkinde, in lieblicher Frühlingslandschaft und von Schmetterlingen umflattert; die Scene aus Goethes Hermann und Dorothea, wo die Mutter den in Gedanken versenkten Sohn überrascht. Alle diese Bilder sprechen durch innige Empfindung an, sind in Form und Farbe sorgfältig durchgebildet und können ihren Platz in jeder Sammlung mit Ehren behaupten. — Noch erwähne ich zwei ganz eigenthümliche Werke Neureuthers: die Erinnerung an die Villa Mills (in Oel) und diejenige an die Villa Malta (in Aquarell). Es sind nicht sowohl Landschaften, als Phantasiestücke. Die beiden herrlichen römischen Villen mit ihren traumhaft-schönen Aussichten hat der Künstler so aufgefaßt, wie sie ihm in sehnsuchtsvollem Zurückdenken an das ewige Rom vor der Seele geschwebt haben mögen. Auf dem Bilde der Villa Mills erblickt man unten die Kaiserpaläste, auf deren Trümmern sie gelegen ist; dann in der Mitte ein Gartendickicht mit einer Marmorstatue; auf den

Flächen des Mauerwerks sind die Aussichten dargestellt, deren man von oben einerseits auf die Ruinen des alten Rom, andrerseits auf den Janiculus genießt. — In seiner Ansicht der Villa Malta läßt uns der Maler über einen Springbrunnen hinweg die Peterskuppel sehen. Beide Bilder umfangen die Seele dessen, der Rom kennt, mit dem vollen Zauber, der sich an die Erinnerung dort genossener seliger Stunden knüpft.

Ein trefflicher Künstler von tüchtiger Begabung und emsigem Streben, Heinrich Heß, der sich durch sein „Abendmahl" im St. Bonifaziuskloster zu München sicher bei der Nachwelt in ehrender Erinnerung behaupten wird, ist in meiner Sammlung durch ein ausgezeichnetes Bildniß Thorwaldsens vertreten. Dieses Porträt zeugt von erfolgreichem Studium ebenso der alten Florentiner, wie des Holbein, und ich glaube, daß man es zwischen gute Porträts der alten Meister hängen könnte, ohne daß der Vergleich ihm zum Nachtheil gereichen würde.

## IV.

Auch schon zu den Todten eingegangen ist ein Maler, von dem meine Gallerie eine beträchtliche Anzahl Gemälde aufzuweisen hat, die zu ihren be-

sonderen Zierden gehören. Meine Aufmerksamkeit auf Anselm Feuerbach ward zuerst erweckt, als ich die Kunstausstellung zu Cöln (irre ich nicht, im Jahre 1862) besuchte. Dort erregte ein mit seinem Namen bezeichnetes Oelbild: „Dante mit edlen Frauen bei Ravenna lustwandelnd" meine Bewunderung in solchem Grade, daß ich für die übrige Ausstellung kaum noch Sinn hatte. Es erschien mir wie ein Phönix unter allen anderen Bildern; ich kehrte immer wieder zu demselben zurück und wünschte lebhaft, es in meinen Besitz zu bringen. Leider war dies nicht möglich, da es schon einen Eigenthümer hatte; aber ich beschloß sogleich, mich mit dem Urheber eines so vorzüglichen Werkes im Verbindung zu setzen. Daß mir der Name Feuerbach ganz unbekannt war, schrieb ich beschämt meiner Unwissenheit zu. Ich sagte mir, ein solches Werk könne kein Erstling sein, und derjenige, der es geschaffen, müsse längst in der Kunstwelt Aufsehen gemacht haben. Bald aber ward ich dahin aufgeklärt, Anselm Feuerbach lebe zu Rom in der gedrücktesten Lage; seine Arbeiten würden vom Publikum kalt aufgenommen und kaum ein anderes derselben, als der Dante, habe einen Käufer gefunden. Daß der Großherzog von Baden diesen erworben, war fast die einzige, dem jungen Künstler gewordene Auszeichnung gewesen. Aber Neid oder Unverstand derjenigen Persönlichkeiten, welche zu Karlsruhe die

maßgebenden in Kunstangelegenheiten waren, hatten ihn verfolgt; ein ihm verliehenes Stipendium wurde bald wieder zurückgezogen, und sein Dante für unwürdig erklärt, in der Kunsthalle der badischen Hauptstadt, die so viel Mittelgut aufweist, Platz zu erhalten. Man kann sich kaum darüber wundern, daß der Schöpfer der Hußbilder kein Organ besaß, um das hohe Talent eines Feuerbach zu würdigen. Ich beschloß unter diesen Umständen mein Möglichstes zu thun, um den jungen Maler mit neuer Schaffensfreudigkeit zu erfüllen und ihm zur verdienten Anerkennung zu verhelfen. Meine Verbindung mit ihm ward durch Vermittelung seiner, damals in Heidelberg lebenden Stiefmutter Henriette Feuerbach angeknüpft. Der Name dieser Frau sollte nicht anders, als mit inniger Verehrung genannt werden. Sie hatte nach dem frühzeitigen Tode ihres Mannes die Erziehung und Ausbildung dieses Sohnes als ihre Lebensaufgabe betrachtet, und sich derselben mit Hingebung, ja Aufopferung, gewidmet. Selbst nur in beschränkten Verhältnissen lebend, hatte sie Musikunterricht ertheilt, um von ihren Ersparnissen den jungen Anselm unterstützen zu können; aber ihren Anstrengungen, die so weit gingen, daß ihre Gesundheit dadurch erschüttert wurde, war es bisher nicht gelungen, die Ungunst des Schicksals zu brechen, welche ihren Sohn verfolgte. Wäre der Letztere der idealen Kunst untreu geworden,

hätte er Bilder gemalt, wie sie dem Geschmacke des Tages zusagten, so würde ihm vielleicht das Glück gelächelt haben; aber er blieb der Fahne treu, zu der er einmal geschworen, und mußte deshalb lange Jahre der Verkennung, ja Mißachtung verbringen. Als dringendste Pflicht für mich, nachdem ich von seiner Lage gehört, erkannte ich es, die materielle Noth zu heben, von der er gerade bedrängt war. Ich kaufte zunächst die beiden Gemälde, die er zuletzt vollendet und eben nach Deutschland gesandt hatte. Dies waren der Garten des Ariost und das Porträt einer Römerin. In dem ersten ist die Gruppe des Dante und der Frauen auf dem vorhin genannten Bilde nahezu, aber in kleinerem Maßstabe wiederholt; indessen, wenn die figürliche Partie hier nachsteht, zeugt die landschaftliche und architektonische von der vielseitigen Begabung des Künstlers; der Palast ist so vortrefflich, daß er einem Architekturmaler Ehre machen würde, und die reiche und reizende Landschaft, welche an die Umgebung der Villa Albani in Rom erinnert, würde ein Rottmann gern als sein Werk gelten lassen. Das Colorit zeigt die ganze Farbenpracht eines Paolo Veronese. — Das Porträt stellt die berühmte Nanna vor, ein von den Künstlern in Rom früher sehr begehrtes Modell. Dasselbe Gesicht kehrt auf vielen Bildern Feuerbachs wieder; er scheint sich die Schönheit lange nicht anders als mit diesen

Zügen gedacht haben zu können. So haben schon viele der alten Maler das ihnen vorschwebende Ideal von Frauenreiz häufig auf ihren Bildern wiederholt; es ist bekannt, wie bei Leonardo und Luini fast immer derselbe Schnitt des Gesichtes vorkommt, wie häufig das Antlitz von Tizians Lavinia, von Palmas Violante uns bei den venezianischen Malern begegnet; gleich diesen Typen weiblicher Schönheit wird auch Nanna unsterblich sein. Feuerbachs Porträt ist von edler und keuscher Auffassung und erinnert, nicht zu seinen Ungunsten, an Bildnisse der guten Italiener. Gleich hier will ich es als eine besondere, kaum hoch genug zu preisende Eigenschaft dieses Künstlers rühmen, daß er stets frei von jeder Affektation und Koketterie ist und nie durch niedere Sinnlichkeit zu bestechen sucht. Ganz fremd ist ihm jene Geziertheit, jenes süßliche Lächeln, das so viele moderne Bilder entstellt. Einfachheit und Natürlichkeit gehört eben zur Signatur der wahren Kunst. Aber gerade, daß seine Werke diese tragen, ist vermuthlich der Grund gewesen, weshalb sie nie populär geworden sind. Allerdings darf man als sicher annehmen, daß das Manierirte und Gekünstelte, nachdem es eine Zeit lang das Publikum bestochen, mit der vergänglichen Mode bei Seite geworfen wird und in Verachtung versinkt; auch kann für wahrscheinlich gelten, daß das in früherer Zeit Verkannte dann zur Anerkennung gelangen

werde; aber betrübt sieht man, wie der Künstler diese meistens nicht mehr erlebt und oft, wenn er auch nicht an sich selbst verzweifelt, sich doch in banger Sorge fragen muß, ob nicht sein ganzes Streben fruchtlos gewesen sei. — Das nächste Gemälde Feuerbachs, das ich in meinen Besitz brachte, war seine Pietà, Maria mit drei Frauen um den todten Christus klagend. Er selbst hat diese Arbeit immer für seine bedeutendste gehalten und schwerlich hat unsre Zeit noch ein anderes Bild hervorgebracht, aus dem die Sonne der großen italienischen Kunst so rein zurückstrahlt. Hierbei wird von Manchen die Bemerkung gemacht werden, mit diesem Ausspruche sei gesagt, daß Feuerbach keine Originalität gehabt habe. Es liegt unglaublich viel Mißverstand darin, wenn man künstlerisches Verdienst auf solche Weise zu verkleinern sucht. Ich gehe nicht so weit, der Behauptung beizupflichten, die ich irgendwo gelesen: Originalität sei eine Eigenschaft, die immer nur untergeordneten Talenten zugeschrieben werden könne. Aber gewiß ist, daß die Originalität gerade der größten Maler, eines Tizian, eines Raphael, nur in der hohen Vortrefflichkeit ihrer Leistungen besteht, und dies ist keineswegs der Sinn, den man gewöhnlich mit diesem Ausdruck verbindet. Beide Genannte lehnen sich an ältere Maler an, haben sich aus bestimmten Schulen entwickelt, und ihre

früheren Werke erinnern so sehr an die ihrer Meister und Mitschüler, daß man sie kaum von ihnen unterscheiden kann. Ja selbst in ihren spätesten Gemälden verleugnen sie nicht die Schulen, aus welchen sie hervorgegangen, die Muster, die sie vor Augen gehabt, und zwar oft, jedoch keineswegs immer, übertroffen haben. Daher denn auch manche Erzeugnisse ihrer Mitstrebenden ihnen zugeschrieben und bis auf den heutigen Tag unter ihrem Namen aufgeführt werden konnten. Eher möchte man versucht sein, Michel Angelo wegen seiner Originalität zu rühmen; doch weiß man, wie viel auch er von früheren Meistern beeinflußt worden ist, und wie er noch in seinem hohen Alter bei seinem „Jüngsten Gericht" dasjenige des Luca Signorelli in Orvieto vor Augen gehabt hat. Mit Recht originell heißen dagegen Höllenbreughel, Callot und andere Künstler, welche von dem Streben nach dem Neuen, Seltsamen und Bizarren ausgehend, jedes Vorbild verschmähen und eine einseitige Richtung, oft in karrikaturartiger Weise, verfolgen. Der einzige große Maler, dem das Epithet „originell" gebührt, möchte Rembrandt sein; indessen tritt doch auch dieser neben jenen höchsten Leitgestirnen der Kunst in die zweite Reihe zurück. — Wenn nun Feuerbach nicht in dem Sinne eines der Vorhingenannten (man könnte hier auch noch den Spanier Goya hinzufügen), originell heißen kann; wenn er sich an dem Studium

der Italiener gebildet hat, so darf man ihn doch darum noch mit nichten einen Nachahmer nennen. Da der Strom der großen Kunst seit dem 17. Jahrhundert versiegt ist, da unsere Maler nicht mehr in die Schulen des Gian Bellin, des Perugino oder auch nur der Carracci zu pilgern vermögen, können diejenigen, welche nach dem Höchsten streben, gewiß nichts Besseres thun, als den lebendigen Unterricht dadurch zu ersetzen, daß sie sich wenigstens an den Meisterwerken der großen Zeit bilden. Nur wenn sie sklavisch ihren Vorbildern folgten, hätte man ein Recht von Nachahmung zu sprechen; aber daß Feuerbach es mit Selbständigkeit gethan, daß er manche Vorzüge seiner ewigen Muster wirklich in seine Werke übertragen hat, wird, wie ich denke, die gerechte Nachwelt zugeben.

Zugleich mit der Pietà sandte mir der Künstler, in Folge meiner Aufforderung, eine Reihe von Studien und Skizzen zu, und ich bezeichnete einige der schönsten darunter als mir für die Ausführung besonders erwünscht. Im Frühjahr 1864, als ich nach Rom kam, sah ich ihn schon damit beschäftigt, die letzte Hand an sie zu legen. Ich traf Feuerbach voll glühenden Schaffensdranges. Die neuen Aufträge, die Freude, doch wenigstens Einen gefunden zu haben, der ihn im vollen Maße würdigte, hatte seinen Lebensmuth, der unter den ungünstigen Verhältnissen fast zu erliegen gedroht, von neuem gekräftigt. Ich

brachte täglich mehrere genußreiche Stunden in seinem Atelier der Via S. Claudio zu, indem ich seine Zeichnungen betrachtete und so viele darunter für künftige malerische Verwerthung auswählte, daß eine Reihe von Jahren bis zu ihrer Vollendung vergehen mußte. Gegen Abend holte ich dann Feuerbach zum Spaziergange ab, und ich denke gerne an die Stunden zurück, welche ich mit ihm in den Trümmern der Bäder des Caracalla unter der halb vom Blitze zerstörten Tasso-Eiche von St. Onofrio und unter den Pinien der Villa Doria Pamfili verbracht habe. Er erzählte mir, aber mehrentheils unter Einflechtung bitterer Seitenbemerkungen, von den künstlerischen Erfahrungen, die er in Düsseldorf, München und Karlsruhe gemacht; lieber weilte seine Erinnerung in Paris, wo der reichbegabte Couture sein Lehrer gewesen, und wo er mit andern talentvollen deutschen Künstlern, wie die allzu früh verstorbenen Henneberg und Viktor Müller, in freundschaftlichem Umgange gelebt hatte. Zuerst war er von der französischen Kunst sehr angezogen worden, und er rühmte noch die Vortheile, die der Aufenthalt in Paris, besonders in Bezug auf die Technik, für ihn gehabt; aber höher begann sein Auge zu leuchten, wenn er berichtete, wie ihm erst in der Akademie und in den Kirchen von Venedig, in den Gallerien von Florenz und Rom, die eigentliche wahre Kunst aufgegangen sei. Dieser sein Leben zu weihen, unbe-

irrt von den Geschmacksrichtungen der Gegenwart, wenn letztere auch ungleich reichern Lohn versprachen, hatte er sich gelobt, und ich durfte ihm aus voller Ueberzeugung bestätigen, daß die Arbeiten, die er mir am Tage gezeigt, einen Beweis für den heiligen Ernst lieferten, mit dem er sein Gelübde erfüllt. Da in allen Reden Feuerbachs sich hohe Begeisterung für dasjenige kundgab, was er als das Wahre erkannt hatte, konnte ich ihm auch die Schärfe und oft wegwerfende Härte nicht verargen, mit der er verschiedenartige Bestrebungen beurtheilte. Es liegt nahe, daß ein Künstler, der ganz von der Richtigkeit des von ihm eingeschlagenen Weges durchdrungen ist, auch im Urtheile einseitig sein muß und nur für die Werke derjenigen Anerkennung haben wird, welche dieselbe Richtung verfolgen, wie er. Maler sind daher, ebenso wie Dichter und Musiker, oft sehr inkompetent in der Kritik; es braucht nicht böser Wille zu sein, wenn sie Arbeiten Anderer herabsetzen: dies geschieht vielmehr oft aus der aufrichtigen Ueberzeugung, das Schöne könne nur auf die Art und in der Form hervorgebracht werden, die sie selbst dafür angewandt haben würden. So war schon Michel Angelo höchst ungerecht, indem er dem Perugino und dem Francia vorwarf, sie seien weichlich und weibisch; er scheint sogar den Raphael nicht ganz mit diesem Tadel verschont zu haben, und sicher ist, daß er dem Tizian Schuld

gab, er könne nicht recht zeichnen. Daß wiederum der letztere, nebst den übrigen Venezianern, den großen Florentiner als hart in den Umrissen und roh in den Farben gescholten habe, läßt sich für gewiß annehmen. Auch Cornelius hatte wenig Sinn für die Schöpfungen seiner Zeitgenossen, sofern sie nicht ein dem seinen verwandtes Ziel verfolgten, und ich bin selbst Zeuge gewesen, wie er in meiner Gallerie achtlos an allen Bildern vorüberging, um nur diejenigen des Genelli zu betrachten; doch muß ich bemerken, daß damals Schwind, den er sehr schätzte, bei mir noch spärlich vertreten war. Aehnlich hatte Feuerbach zu der Zeit, da ich in Rom mit ihm verkehrte, nur Geringschätzung für fast Alles, was in unserem Jahrhundert produzirt war, oder um ihn her produzirt wurde. Ich erinnere mich nicht, daß er über irgend ein anderes Kunstwerk unserer Tage sich beifällig geäußert habe, als über einige Bilder von Schwind. Sein Verdammungsurtheil erstreckte sich auch auf die französische und belgische Malerei, von welcher er früher sehr eingenommen gewesen war. So sagte er u. a., die Sammlung des Luxembourg in Paris, welche doch die vom Staate angekauften und nach der Meinung der Vorsteher ausgezeichnetsten Bilder umfaßt, sei nicht besser als die der Neuen Pinakothek in München. Seine wegwerfende Kritik über die Leistungen Anderer und die Härte, mit der er

sie aussprach, zog ihm natürlich die Feindschaft mancher Künstler zu, und versetzte ihn in eine Isolirung, die von Jahr zu Jahr noch zunahm. Es herrscht vielfach die Ansicht, für den Künstler sei das Zusammenleben mit anderen Mitstrebenden nöthig; es sei für das Gelingen seiner Werke erforderlich, daß er während des Entstehens derselben fremde Urtheile über sie höre, fremden Tadel beherzige und wohlgemeinte Rathschläge befolge. Mir scheint der Nutzen hiervon in aller Weise zweifelhaft. Ich habe junge Männer von Talent gekannt, die dadurch, daß sie ängstlich nach jedem Urtheil lauschten, jede Bemerkung, jeden Wink, der ihnen gegeben wurde, sich zu Nutzen machen wollten, förmlich irre wurden. Wer kann es auch Allen recht machen? Der Eine tadelte, was der Andere lobte, und Beide zu befriedigen war unmöglich. Oft änderten sie ihr Werk, um dem Einen genug zu thun, und, sprach ein Anderer eine entgegengesetzte Meinung aus, stellten sie, auf seinen Rath, wieder das frühere her. Schließlich verzweifelten sie an ihrer eigenen Begabung, und ihre Arbeit kam gar nicht zu Stande. So wird es allerdings nur schwachen und unselbständigen Talenten ergehen. Der Genius wandelt entschlossen seine eigene Bahn; aber auch ihm muß es doch lästig und hinderlich werden, wenn er bald dies, bald jenes, von gänzlichem Mangel an Verständniß Zeugende über seine Ar-

beiten hören muß. Daher konnte ich Feuerbach nur preisen, daß er sich gegen unberufene Kritiken abschloß und seinem Sterne folgte.

Zunächst vollendete er in Rom unter meinen Augen die Franceska von Rimini. Sie stellt, nach Dante, die Scene dar, wo die Fürstentochter mit Paolo den Roman von Lanzelot und Ginevra liest, und wo beide in dem durch die Erzählung erregten Liebesaffekt bis zu dem Moment gelangt sind, den die Unglückliche später mit den Worten bezeichnet: „An jenem Tage lasen wir nicht weiter.“ Die Composition gehört zu den besten von Feuerbach. Ich habe wohl sagen hören, Franceska sei nicht mit der für die Situation nöthigen Leidenschaft geschildert. Ich bewundere dagegen in ihr die verhaltene Gluth, die lange zurückgedrängte Liebe, die nun, nach vergeblichem Kampfe, im Begriffe ist, zu unterliegen. Der Vergleich mit Ary Scheffers Franceska, einem der besten modernen französischen Gemälde, ist ganz unangemessen; denn diese ist die schon in die Hölle gestürzte, sich in hoffnungslosem Weh verzehrende. Hätte Feuerbach der seinigen mehr Gesten des wilden Affekts geliehen, so wäre er in die Gefahr gerathen, theatralisch und opernhaft zu werden, und eben, daß er sich hiervon immer frei gehalten hat, ist ihm als besonderes Verdienst anzurechnen. Ich bin der Ansicht, daß er gerade soviel dramatisches Leben in seine Dar-

stellung gebracht hat, als solches mit der Schönheit vereinbar ist. Denjenigen, die glauben, er hätte hierin mehr thun sollen, kann man entgegenhalten, daß die großen Italiener in ähnlichen Fällen das Dramatische ganz außer Acht gelassen und einzig auf das Malerische Rücksicht genommen haben. Für Tizian macht es keinen Unterschied, ob er seine Tochter Lavinia mit einer Schüssel voll Blumen in der Hand, oder als Herodias mit dem Haupte Johannes des Täufers malt; auf beiden Bildern, deren jenes in Berlin, dieses in Madrid hängt, trägt die edle Venezianerin dieselben Gesichtszüge. Dies ist denn freilich naiv, und man kann fragen, warum überhaupt eine bestimmte Situation gewählt sei, wenn der Ausdruck der Physiognomien derselben nicht entspricht; nichts desto weniger ist das letztgenannte Gemälde von jeher mit Recht gefeiert worden.

Weiter ward mir damals in Rom noch die Freude zu Theil, Feuerbach an ein anderes schönes Bild die letzte Hand anlegen zu sehen. Es stellt zwei singende Kinder vor, die von einer Nymphe belauscht werden. Im Hintergrunde sieht man den See von Nemi mit seinen wundervollen Ufern. Hier, wohin Orest und Iphigenia nach alter Sage das Bild der taurischen Artemis flüchteten, wo Egeria aus Trauer um ihren Numa in einen Thränenstrom zerfloß, der noch als Quell vom Felsenhang hinabstürzt, fühlt sich die Seele vom Zauber der frühesten

Mythen umfangen, und diese Stimmung ruht auch über dem Bilde. Das Ganze, wie das Einzelne, die Figuren, wie die Landschaft, sind überaus reizvoll, und in der tiefgesättigten Farbe hat der Künstler sein Meisterstück geliefert. Selbst inmitten von Werken Murillos und Giorgiones würde das Gemälde nicht allzusehr verlieren, während eine solche Nachbarschaft doch für die meisten modernen Bilder als lebensgefährlich über Alles gefürchtet werden muß.

Einige Monate später erhielt ich die Gruppe badender Kinder. Diese würde dem eben genannten Gemälde gleich gestellt werden können, wofern sie durch das kalte bläuliche Colorit nicht hinter ihm zurückbliebe. Wenn Genelli, wenn Schwind mit Recht sagen konnten, daß eine prangende, glühende Farbe dem Geiste mancher ihrer Compositionen unangemessen sei, so durfte Feuerbach solches hier, und auch bei anderen seiner Bilder, nicht behaupten. Es hat mich deswegen oft befremdet, daß er in verschiedenen Fällen freiwillig darauf verzichtet hat, seinen Bildern einen Vorzug zu geben, den ihnen zu leihen ihm doch ein leichtes gewesen wäre. Abgesehen hiervon, gehört die Gruppe zu seinen besten Arbeiten. Der Künstler wußte die Kindernatur mit besonderer Virtuosität aufzufassen. Er hat ihr das sorgfältigste Studium gewidmet und erzählte mir selbst, wie jahrelang sein Atelier fast täglich mit

solchen Kleinen bevölkert gewesen sei. Der Gesichtsausdruck und die verschiedenen Stellungen der Kinder, von denen das eine schon behaglich schwimmt, das andere erst zaghaft mit dem Füßchen die Kälte des Wassers prüft, das dritte sich noch angstvoll zurückhält, sind vorzüglich wiedergegeben.

Bei einer Madonna, die noch in demselben Jahre fertig wurde, mußte ich die Erfahrung machen, wie Künstler sich oft im Urtheil über ihre eigenen Werke irren. Ich hatte dieselbe nach einer Kreidezeichnung bestellt, die ich noch besitze und welche von seltener Schönheit ist. Ich dachte, das danach zu malende Oelbild werde den Beweis liefern, wie unsere Zeit noch Madonnen hervorzubringen vermöge, die neben denen del Granduca und della Sedia, oder der göttlichen des Gian Bellin in der Akademie zu Venedig, bestehen könnten. Aber als das Bild bei mir eintraf, war ich einigermaßen enttäuscht. So schön ich die Engel und das Christkind fand, war doch der herrliche Madonnenkopf der Zeichnung, zu seinem Nachtheile, völlig verändert; und seltsam! obgleich alle meine Freunde meinem Urtheile beipflichteten, behauptete Feuerbach, der Kopf des Gemäldes sei viel vorzüglicher, als derjenige der Skizze und das Ganze eine seiner besten Leistungen. In dieser Weise haben sich, gleich den Malern, oft auch Dichter über ihre eigenen Werke getäuscht, und es ist bekannt, daß Goethe an=

fänglich auf seinen Großkophta fast ebenso großen Werth legte, wie auf den Faust.

Im folgenden Jahre, als ich wieder nach Deutschland zurückgekehrt war, erhielt ich Laura in der Kirche zu Avignon, dasjenige Gemälde Feuerbachs, welche ihn unter den, in meinem Besitz befindlichen, am meisten Zeit und Mühe gekostet hat. Es ist die Scene, wo Petrarca seine zukünftige Geliebte das erste Mal in der Kirche der heiligen Clara erblickt, jener Moment, der für die italienische Poesie so wichtig geworden ist, indem Jahrhunderte lang die Sonettendichter vorgaben, auch ihnen sei der Anblick der Dame ihres Herzens zuerst in einer Kirche zu Theil geworden. Dies Werk ist mit ganz besonderer Liebe und Sorgfalt bis auf das kleinste Detail behandelt; auch der architektonische Theil ist vorzüglich, und doch drängen sich diese Nebensachen nicht hervor, sind vielmehr, in ächt künstlerischer Weise, dem Wesentlichen, den Figuren, untergeordnet.

Ich brachte seit jener Zeit alljährlich den Winter in Rom zu, und Feuerbachs Atelier gehörte für mich zu den größten Anziehungspunkten der ewigen Stadt. Schon 1866 fand ich ihn mit dem Entwurfe einer Amazonenschlacht beschäftigt, und er drückte mir den Wunsch aus, denselben für mich in Angriff nehmen zu dürfen. Ich konnte nach diesem Entwurf, so viel Schönes er auch im Einzelnen enthielt, nicht glauben, derartige große bewegte Compositionen

seien das ihm durch sein Talent angewiesene Feld. Es hat Künstler gegeben, die alle Gebiete mit gleicher Souveränität beherrschten, die ebenso groß als Maler von Porträts, von Heiligenbildern, von Darstellungen eines still in sich befriedigten Lebens, wie in Schlachtstücken, in Schilderungen von Engelsstürzen und ähnlichen, stürmisch erregten Scenen waren — so Tizian, Raphael, Rubens; aber Andere, die man deshalb kaum minder groß nennen kann, hatten ihre bestimmte Domäne. Selbst der gewaltige Michel Angelo war nicht so universell, daß er alle Fächer beherrscht hätte. Wenn er das Reich des Mächtigen, Riesenhaften, in dem er Alleinherrscher war, verlassend, liebliche Frauenbilder hätte malen wollen, würde er wahrscheinlich hinter Talenten zweiten Ranges zurückgeblieben sein. Im Gegensatze zu ihm war der unvergleichliche Palma, der Zauberer Giorgione, für das Zarte, Anmuthige organisirt und hätten diese ein Jüngstes Gericht, wie jener — hätten sie einen Prometheus am Felsen, wie Tizian zu malen gewagt, so würden sie vermuthlich gescheitert sein. Gewiß haben sie am besten für ihre Unsterblichkeit gesorgt, indem sie nicht über den, ihnen von ihrer eigenthümlichen Begabung angewiesenen Kreis hinausgingen. Es war meine Meinung, Feuerbach sei bisher die ihm von seiner Natur vorgeschriebene Bahn gewandelt, und er werde sich verirren, wenn er seine Kraft an einem figurenreichen Schlacht-

gemälde oder einem Titanensturze (schon damals beschäftigte ihn die Idee eines solchen) versuchte. Ich lehnte daher die Bestellung der Amazonenschlacht ab, und theilte ihm meine Gründe dafür mit, die zwar wenig Eingang bei ihm fanden, aber doch den Erfolg hatten, daß er einstweilen in sein früheres Geleise zurückkehrte. Er übernahm demnach für mich die Ausführung mehrerer Gemälde, zu denen ich die Skizzen in seinen Mappen vorfand. Ich schätze mich glücklich, so gehandelt zu haben; denn die Bilder, die auf diese Art entstanden, gehören zu den vorzüglichsten des Künstlers. Ganz besonders gilt dies von Hafis am Brunnen. Der persische Dichter war von Jugend auf ein Liebling Feuerbachs; allerdings nicht der Perser selbst, sondern, um die Wahrheit zu sagen, Daumer, dessen unter dem Namen des Hafis veröffentlichte Sammlung von Liedern nur hie und da eine Stelle des Originals völlig frei wiedergiebt. Das Wohlgefallen, das Feuerbach an diesen Gedichten fand, macht seinem Geschmacke alle Ehre; denn sie sind neben Rückerts Oestlichen Rosen gewiß das Schönste, was im Geiste der morgenländischen Lyrik bei uns gesungen worden ist. Uebrigens ist auf dem Bilde nicht viel von orientalischem Kostüm, außer dem Kaftan, mit dem Hafis bekleidet ist. Die überaus anmuthigen Frauengestalten möchte man, mit Ausnahme einer einzigen, die wohl eine nubische Sklavin sein soll, eher für

Griechinnen halten. Der Maler schwelgt bei der Darstellung dieser Gruppe förmlich in einem Cultus der Schönheit, und hat dadurch dem Bilde eine Anziehungskraft verliehen, die den Blick immer von Neuem zu ihm hinlenkt. —

In der besten Manier des Meisters sind ferner die Römische Familienscene und die Idylle von Tivoli. Durch jene hat er wiederum seine Virtuosität in Wiedergabe der Kindernatur sowohl, als der südlichen Frauenschönheit bewährt, und in dieser führt er uns ein liebliches Bild des italienischen dolce far niente vor: der mandolinspielende Knabe und das singende Mädchen an dem Wassersturze des Anio können uns wohl mit Verlangen erfüllen, in der wonnigen Landschaft von Tivoli sorglos, wie seine nicht über den nächsten Augenblick hinaus denkenden Bewohner, einen köstlichen Sommertag verleben zu dürfen.

Nach Beendigung des letztgenannten Bildes widmete Feuerbach, einem unbezähmbaren Triebe folgend, seine ganze Zeit der Amazonenschlacht und anderen umfangreichen Gemälden. Es ist eine in der Geschichte der Literatur und Kunst oft vorgekommene Erscheinung, daß hochbegabte Männer, nicht zufrieden, auf einem Felde Großes geleistet zu haben, ja, diese Leistungen gering schätzend, sich für ein anderes Gebiet berufen glaubten und durchaus auf ihm Lorbeeren ernten wollten. So hielt

Petrarca die lyrischen Gedichte, durch die er unsterblich geworden ist, für unbedeutend und unwerth seinen Ruhm zu begründen und setzte Alles daran, ein großer Epiker, wie Virgil, zu werden. Sebastian del Piombo, dessen schon im Jünglingsalter gemaltes Altarbild in San Giovanni Crisostomo zu Venedig so herrlich ist, daß es dem größten Maler Ehre machen würde, war nicht zufrieden, auf so glücklich eingeschlagener Bahn fortzuwandeln, auf welcher er kaum hinter Tizian zurückgeblieben wäre. Er konnte sich stolz rühmen, eines der wundervollsten Frauenporträts der Welt geschaffen zu haben, denn es ist jetzt ausgemacht, daß die Fornarina der Tribune sein Werk ist; aber auch dieser Ruhm genügte ihm nicht. Er wollte, die Natur seines Talentes verkennend, gigantische Werke, in der Weise des Michel Angelo, schaffen und sank so, wie achtbar auch noch seine Arbeiten in dieser neuen Manier sein mögen, doch unter sich selbst herab. Ganz ähnlich war es mit Feuerbach. Aber wenn er in den Irrthum der Genannten verfiel, so kann man zu seiner Entschuldigung anführen, seine bisherigen Leistungen seien in Deutschland völliger Theilnahmlosigkeit begegnet. Er mochte glauben, durch Einschlagen einer neuen Richtung, durch große, staunenerregende Compositionen die Aufmerksamkeit und den Beifall erzwingen zu können, die ihm bisher entgangen waren. So ist das Publi-

kum, ist die Kunstkritik, die ihn, mit seltenen Ausnahmen, ignorirte, während sie Stümper oder höchst ordinäre Talente durch Lobposaunenstöße verherrlichte, zum Theil dafür verantwortlich zu machen, wenn er im letzten Jahrzehnte seines Lebens auf Irrpfade gerieth. Vielleicht kann es unbillig erscheinen, wenn ich diesen Vorwurf im Allgemeinen erhebe; ich schränke ihn deshalb dahin ein, daß einzelne Kunstschriftsteller, wie namentlich Friedrich Pecht, immer in beredter Weise sein Lob verkündigt haben, und daß er auch im Publikum stets eine kleine Gemeinde von Verehrern zählte, die nicht müde ward, für ihn Propaganda zu machen. Doch diese Stimmen fanden wenig Widerhall. Schon als ich Feuerbach kennen lernte, war Verbitterung in seine Seele eingezogen; sie wich dann eine Zeit lang der Freude über die ihm anvertrauten neuen Arbeiten und über das Gelingen derselben. Aber sie kehrte bald wieder, da auch jetzt ihm nicht die Anerkennung in weiteren Kreisen ward, die er erwartet hatte. Obgleich seine Bilder täglich in meiner Gallerie für Jedermann zur Besichtigung dargeboten waren, und obgleich ich, in dem Wunsche, den Ruhm des Künstlers zu verbreiten, die vorzüglichsten derselben auf verschiedene Ausstellungen — wie auf die große Pariser vom Jahre 1867 — sandte, gelang es mir doch nicht, ihnen mehr als einen Achtungserfolg zu verschaffen. Keines von ihnen erhielt eine jener Aus-

zeichnungen, mit denen so viele, völlig geringe Producte bedacht zu werden pflegen. Es muß aber jeden Künstler erbittern, wenn er Erzeugnisse, die er als tief unter den seinen stehend betrachten darf, mit rauschendem Beifall aufgenommen und die seinen hintangesetzt sieht. Noch übler indeß erging es Feuerbach, als er mit jenen bewegten Compositionen, die nicht die glänzendste Seite seines Talentes zeigten, vor die Oeffentlichkeit trat. Schon die Amazonenschlacht wurde, unter Verkennung der vielen Schönheiten, die sie neben großen Schattenseiten aufwies, von der Tageskritik in der gehässigsten Weise herabgewürdigt. Wenn ein Künstler, der schon Ausgezeichnetes geleistet, minder Gelungenes hervorbringt, wie dies selbst den größten oft begegnet ist, so sollte man doch auch von seinen Verirrungen mit Achtung, mindestens mit Schonung sprechen. Dies ist ein Gebot der Schicklichkeit, in dessen Befolgung sich die Deutschen fremde Nationen, z. B. die Franzosen, zum Vorbild nehmen sollten. In Frankreich wäre es keiner Zeitschrift gestattet gewesen, einen Delacroix, der in seinem Dante auf dem Styx, seinen Griechen auf Chios, Eminentes hervorgebracht hat, in andern Bildern dagegen hinter den früheren zurückgeblieben ist, deswegen herabzusetzen und zu verunglimpfen. Ueber Feuerbach aber ergoß sich eine förmliche Fluth von Schmähungen, namentlich in Wiener Blättern,

wegen des genannten Schlachtstückes; und seinem „Titanensturz", der auf der letzten Münchener Ausstellung erschien, wurde, wenn auch einige Stimmen sich zu seiner Vertheidigung erhoben, noch übler mitgespielt. Die vielfachen, so empfangenen Kränkungen verwundeten sein empfindliches Künstlergemüth auf das tiefste; verstimmt, mit schon wankenden Kräften, ging er im Herbste 1879 nach Venedig, dort den Winter zu verbringen. Im Januar des folgenden Jahres war ich eben in der Lagunenstadt angelangt, als mich die Kunde seines Todes höchst schmerzlich überraschte. Ein Herzleiden, das unter dem Einflusse aufregender Gemüthsbewegungen rasch zugenommen, hatte seinem Leben ein Ende gemacht. Ich besuchte noch sein Atelier und verweilte dort lange Stunden, um das frühe Hinscheiden Desjenigen trauernd, dessen letzte Werke, vollendete wie bloß begonnene, mich umgaben. Freudig und gerührt zugleich, sah ich, wie er in seinen letzten Arbeiten ganz wieder zu sich, zu seinem eigensten Selbst, zurückgekehrt war. Vor Allem schien mir das Gemälde, bei dem ihn der Tod überraschte, und das deshalb noch unfertig dastand, singende Jungfrauen im Chor einer Kirche, nicht hinter dem Besten, was er und seine Zeit geschaffen, zurückzustehen. Wie viel herrliche Früchte würde dieses reiche Talent noch seinem Vaterlande getragen haben, wenn letzteres ihm das günstige Terrain

zu seinem vollen Gedeihen gewährt hätte! Nun beginnt es, ihm die Kränze in das Grab nachzuwerfen, die es dem Lebenden versagt hat. Immerhin ist es besser, daß es ihm eine verspätete, als gar keine Anerkennung zollt. Mit dieser zugleich möge es denn auch den schuldigen Tribut der Dankbarkeit an Henriette Feuerbach entrichten, die, obgleich nur Stiefmutter des Verblichenen, ihm gewesen, was selten eine Mutter ihrem Sohne, die während seines ganzen Lebens mit aufopfernder Liebe und unter Entbehrungen aller Art ihm seine dornige Laufbahn geebnet hat und der allein es verdankt wird, daß seine Kraft nicht schon viel früher unter dem Drucke der ungünstigen Verhältnisse erlegen ist. In noch höherem Sinn, als es der treffliche Künstler selbst war, verdient sie eine Zierde der Nation zu heißen; denn vor der hohen Tugend, welche diese Frau gezeigt hat, erhebt sich selbst der Genius von seinem Thron, um ihr den ersten Platz einzuräumen.

---

## V.

Nachdem so viele Gemälde in meinen Besitz gekommen waren, daß meine Wohnräume nicht mehr zu deren Aufbewahrung ausreichten, begann ich ein eigenes Gebäude zu diesem Zweck zu errichten, das

nachher noch mehrfach bedeutende Erweiterungen erfuhr. Da ich mich nun durch den Raum nicht länger beschränkt sah, nahmen auch meine Erwerbungen von Kunstwerken alljährlich zu. Ich hatte dabei bestimmte Grundsätze festgestellt, von denen ich nicht abwich. Der erste war, daß ich nur Werke neuerer, und vorzugsweise lebender Maler kaufte; denn ich wollte nicht blos einer Liebhaberei fröhnen, sondern wünschte auch, soviel in meinen Kräften stand, die Kunst selbst zu fördern. Es ist mir immer als beklagenswerth erschienen, daß gegenwärtig die Sammler von Gemälden in der Regel nur auf solche des 16. und 17. Jahrhunderts ausgehen. Sicher wäre die Malerei der alten Italiener und Niederländer nicht zu der Blüthe gediehen, an der wir uns noch heute erfreuen, wenn die damaligen Kunstfreunde sich vornehm von den lebenden abgewandt und nur die Arbeiten verstorbener Meister gesucht hätten. In Brüssel und Amsterdam, in Mailand, Venedig und Rom machten zu Rubens', Rembrandts, Leonardos, Tizians und Raphaels Zeit nicht allein die Fürsten und Großen, sondern Alle, deren Mittel es ihnen gestatteten, vielfache Ankäufe von Gemälden gleichzeitiger Künstler, und nur dadurch konnte die Malerei jene Höhe erreichen. Aber das Sammeln alter Bilder führt noch, abgesehen von seiner Unfruchtbarkeit für die lebendige Kunst der Gegenwart, andere große Uebel-

stände mit sich. Nur öffentliche Staatsanstalten, die ganz außerordentlich reich subventionirt sind, oder Privatleute, die über viele Millionen gebieten, können mit Erfolg Gallerieën von Werken der alten Meister anlegen, und in beiden Fällen ist es noch Bedingung, daß große Kenntniß und Einsicht die Ankäufe leite. Ein Privatmann von beschränkten Mitteln mag wohl hier und da unter günstigen Umständen ein gutes Bild erwerben, doch geschieht es selten, daß ein solches noch zu mäßigem Preise käuflich ist; man täuscht sich daher arg, wenn man glaubt, daß man gegenwärtig noch Meisterstücke aus der großen Zeit in bedeutenderer Anzahl zusammenbringen könne, ohne Millionen dafür auszugeben. Bei dem Besuche von derartigen Privatsammlungen befand ich mich meistens in der peinlichsten Verlegenheit. Selten, daß etwas Erträgliches mir erlaubte, einige mäßig lobende Worte darüber zu sagen. Aber nun wurden mir, da jeder dieser Sammler natürlich die großen Namen bei sich vertreten haben will, auch Werke von Correggio, Leonardo, Raphael, Van Dyk, oft in vielfachen Exemplaren, gezeigt, mit der selbstverständlichen Aufforderung, ich sollte sie bewundern. Alsdann war es für mich schwer, einen Ausweg zu finden; wußte ich doch aus Erfahrung, daß der leiseste Zweifel an der Aechtheit solcher vermeintlichen Juwelen genüge, den Besitzer in die gereizteste Ge-

müthsstimmung zu versetzen. Glücklich, wer bei derartigem Anlaß, und namentlich, wenn er auf sein Gewissen über sein Urtheil befragt wird, mit einigen nichtssagenden Redensarten und der Versicherung seiner völligen Incompetenz, die ihn im Falle allzugroßer Wahrheitsliebe bedrohenden Insulten von sich abzuwehren weiß! — Indessen auch große Geldmittel, über die ein Freund alter Gemälde verfügt, leisten keineswegs immer Gewähr, daß er wirkliche Kunstschätze dafür erwerbe. Da selbst solche, die durch das eifrigste Studium sich zur Kennerschaft zu bilden gesucht, oft sich in der ärgsten Weise haben täuschen lassen, wie sollte ein Geldmann, ein Banquier den richtigen Blick besitzen, der ihn vor Betrug sicher stellen könnte? Wenn er Andere, die vielleicht mehr als er selbst von der Sache verstehen, um Rath fragt — werden sie ihm immer nach bestem Ermessen, nicht bisweilen auch von ihrem Interesse geleitet, ihre Meinung sagen? Giebt nun ein solcher Crösus große Summen für werthlose Crouten hin, so ist dieser oft vorkommende Fall noch viel beklagenswerther, als der obige, wo die Raphaele und Tiziane für Spottpreise auf den Jahrmärkten gekauft sind; denn man denkt unwillkürlich, wie vielen Nutzen die so für ein Nichts verschleuderten Summen den Kunstbestrebungen der Gegenwart hätten schaffen können. Noch unlängst ist eine Auction gewesen, über die

ein Einsichtiger ausführlich berichten sollte, um die Welt vor Schwindel beim Verkauf, vor Unverstand beim Ankauf von Gemälden zu warnen. Eine Sammlung von größtentheils nicht sehr werthvollen Bildern wurde in vielen Zeitungen als die herrlichste angepriesen, die je unter den Hammer gekommen; die gemachte Reklame bewirkte, daß von allen Seiten Liebhaber, und selbst Bevollmächtigte der Staatsmuseen, zu der Versteigerung zusammenströmten, und letztere ward so geschickt geleitet, daß außerordentlich hohe Preise erzielt wurden. Die höchsten aber zahlte man gerade für Bilder, an deren Aechtheit nur völlige Urtheilslosigkeit glauben konnte. Wegen einiger derselben waren alle Kenner dahin einverstanden, sie seien moderne, in Absicht des Betruges gefertigte Nachahmungen. Diese waren nicht übel gerathen, und ein Liebhaber hätte immerhin dafür ein paar tausend Franken geben dürfen. Nun aber kauften reiche Banquiers dieselben für eben so viele Hunderttausende. Es giebt förmlich Anlaß zur Melancholie, wenn man erwägt, wie eine solche Summe, welche bei ihrer diesmaligen Verwendung die schlecht berathenen Käufer nur dem Gelächter aussetzte, die ganze Existenz vieler lebender Künstler hätte sichern können. — Wie sehr Privatleute beim Sammeln alter Gemälde der Gefahr ausgesetzt sind, werthlosen Plunder aufzuhäufen, geht aus der Betrachtung hervor, daß selbst öffentliche Gal-

lerien, bei denen doch meistens erfahrene Männer die Ankäufe leiten, höchst unglücklich in denselben gewesen sind. Die Gemäldesammlungen ersten Ranges, wie die von Florenz, Dresden, Wien, München, Paris und Madrid, bestehen, wenn sie sich auch früher an verschiedenen Lokalitäten befanden, schon seit Jahrhunderten, und sind bereits während der Blüthenperioden der alten Kunst, oder doch in Zeiten gebildet worden, als deren Denkmale unter günstigen Umständen leicht zu erwerben waren. Jetzt ist das Ausgezeichnetste in festen Händen, und nur sehr selten kommt ein Bild ersten Ranges noch zum Verkauf. Für ein solches enorme Summen auszugeben, ist gewiß gerechtfertigt. Die sistinische Madonna hat den für die damalige Zeit exorbitanten Ankaufspreis mit Wucher zurückgezahlt; denn ohne sie wäre Dresden, wäre das Königreich Sachsen nicht, was sie heute sind. Aber die Gelegenheit zu solchen oder ähnlichen Käufen wird jetzt so leicht nicht wiederkehren, und in diesem Falle würden die geforderten Beträge zehnfach höher sein. Man muß es nun zwar für sehr löblich halten, daß die großen Städte, welche bisher keine bedeutenden Kunstschätze besaßen, danach trachten, sich mit Sammlungen alter Gemälde zu schmücken; indessen selbst für Milliarden würde es nicht mehr möglich sein, sich in den Besitz von Kunstwerken zu setzen, wie sie z. B. der Palast Pitti in Florenz enthält. In un=

serem Jahrhundert sind in London, in Berlin und in Petersburg mit ungeheurem Kostenaufwand und auch gewiß mit vielem Erfolg, Gallerien alter Gemälde angelegt worden, und sie werden jährlich durch neue Erwerbungen bereichert. Allein bei dem redlichsten Willen der Vorsteher dieser Anstalten, trotz der Einsicht und Umsicht, die dabei zur Anwendung kommt, kann es nicht ausbleiben, daß neben Trefflichem auch Mittelgut angekauft wird, ja daß hohe Summen für Falsificate ausgegeben werden. Und wenn es nicht Falsificate sind, wenn die Gemälde, die mit großen Namen prangen und deshalb sehr theuer bezahlt werden, wirklich ursprünglich Originale gewesen sein mögen, wie oft sind sie mit dicken Schichten von Uebermalung bedeckt, unter denen die ursprünglichen Umrisse verschwinden! — Am weisesten handelten noch solche Museumsvorstände, welche die schlechten oder unächten Bilder, die von ungeschickten Agenten angekauft waren, gar nicht aufhängten, sondern aufgerollt in den sogenannten Depots liegen ließen. Daß auf diese Weise der beste Wille, Gutes zu erwerben, oft scheitert, kann den nicht Wunder nehmen, der einerseits die Schwäche der menschlichen Urtheilskraft, andererseits den Schwindel kennt, der seit lange im Kunsthandel herrscht. Es ist bekannt, daß im vorigen Jahrhundert, als Rubens besonders in der Mode war, in Polen förmliche Werkstätten zur

Anfertigung von Bildern des großen Niederländers vorhanden waren. In verschiedenen Städten Italiens habe ich Magazine von Kunsthändlern gefunden, in denen beständig eine reiche Auswahl von Michel Angelos, Correggios, Raphaels war. Der Handel erwies sich als sehr ergiebig; denn es fanden sich immer Reisende genug, die dergleichen für bedeutende Summen kauften und stolz in ihre Heimath, besonders nach England und Amerika, hinwegführten. In Sevilla sah ich einmal den ganzen Patio eines Hotels mit Murillos angefüllt, deren Anblick mich für den ganzen Tag verstimmte, wenn ich den Hof durchschritt, die aber nichtsdestoweniger ihre Liebhaber fanden. Der Maler Bernhard Fries hat mir erzählt, sein Hauswirth in Rom habe ihn vielfach aufgefordert, für ihn bald Ruysdaels, bald Claude Lorrains zu malen. Fries lehnte dies natürlich ab, obgleich er viel dabei hätte gewinnen können. Der Hauswirth dagegen, der große Geschicklichkeit besaß, machte ein wahres Handwerk daraus, Bilder der verschiedensten alten Meister nachzuahmen, und Fries versicherte, später in mehreren öffentlichen Gallerien die von dem ehrlichen Römer geschmiedeten alten Italiener und Niederländer wiedergefunden zu haben. Ein interessantes Beispiel von der Trüglichkeit vermeintlicher Kennerschaft ist folgendes, das mir der verstorbene Direktor Waagen in Berlin mittheilte. In Wien tauchte

ein Bild auf, welches von Manchen für einen Correggio gehalten wurde und die Augen des Fürsten *** auf sich zog. Dieser war nicht abgeneigt, es zu kaufen, wollte aber, da ein hoher Preis gefordert wurde, zunächst der Authentizität desselben sicher sein. Er wandte sich deshalb an den Archäologen Hirth aus Dresden, der im ersten Viertel unseres Jahrhunderts für eine große Autorität in Kunstdingen galt. Hirth erklärte das Bild für ächt, hielt jedoch, um seiner Sache völlig gewiß zu werden, für nöthig, den Correggio noch speziell zu studiren. Obgleich er eine Anzahl von dessen Hauptwerken schon von Dresden her gründlich kannte, begab er sich doch zu diesem Zwecke noch nach Italien, speziell nach Parma. Von seiner Studienreise zurückgekehrt, unterzog er das fragliche Bild von Neuem der sorgfältigsten Prüfung und erklärte es schließlich für einen höchst vorzüglichen Correggio. So kaufte der Fürst dasselbe, und es wurde als Werk des großen Allegri viele Jahre lang im fürstlichen Palais von Einheimischen wie Fremden bewundert. Da fügte der Zufall, daß der Tiroler Maler U. die Gallerie jenes Palastes besuchte, des Gemäldes ansichtig wurde und erstaunt zu seinen Freunden äußerte, er sei höchst überrascht, ein von ihm selbst in früher Jugend gemaltes und als mißlungen verworfenes Bild hier unter dem Schilde des großen Italieners vorzufinden. Er zeigte ihnen hierauf an

der durch den Rahmen halb bedeckten Rückseite seinen Namen; bald ward die Sache ruchbar und der herrliche Correggio wurde, nachdem sein Ruhm erloschen war, sei es bei Seite geschafft, sei es mit der wahren Bezeichnung versehen. — Man darf sich übrigens nicht wundern, wenn das große Publikum sich dergestalt von Namen düpiren läßt, da selbst höchst geistvollen, von Enthusiasmus für das Schöne glühenden Männern das Gleiche begegnet ist. Einen bemerkenswerthen Beleg hierzu giebt folgender Fall. In der ehemaligen Düsseldorfer Gallerie befand sich ein Johannes in der Wüste, der für ein Werk des Raphael galt. Dieses Bild nennt der geniale Heinse das erste Meisterwerk der dortigen Sammlung und sagt in ekstatischer Weise davon: „O wie oft, heiliges Bild, hast du mich, am stillen Abend, einsam unter deinem Einfluß sitzend, Alles in der Welt vergessen gemacht! In dir, und durch dich, bin ich in Tiefen versunken, und bin von ihnen verschlungen worden, wie ein Nichts; und bin mit Schrecken und Furcht wieder daraus erwacht, und ich habe in dir und durch dich wieder die Ruhe der Seele gefunden.

„Stündest du in einer alten Kapelle, am Fuß eines waldigen einsamen Gebirgs, dann würdest du recht die Wallfahrt der Weisen sein.“

Noch viel überschwänglicher in seiner Verherrlichung dieses Johannes ist Georg Forster. Er sagt

in seinen Briefen vom Niederrhein: „O du mit der Engelseele, aus deren Abgrund du diese entzückende Erscheinung heraufzaubertest und sie zugleich als Bild des Edlen dachtest, der sich noch nicht werth hielt, seines höheren Freundes Füße zu berühren — wer bist du, daß ich bei deinem Namen dich nennen mag, nicht blos dich denken muß, als den ernsten Schöpfer dieses Johannes? Doch wer du auch seist, hier lebt ein Abdruck deiner Kräfte, in dem wir dich bewundern und lieben. —

„Wenn im Strome wechselbringender Jahrtausende die jetzigen Einkleidungen des Wahren längst verschwunden und vergessen sind, und es eben so unmöglich sein wird, unsere Hieroglyphen, als es uns jetzt ist, die ägyptischen, zu entziffern; dann bliebe dieses Gemälde, falls ein glücklicher Zufall es bis dahin erhielte, jener späten Zeit ein Vereinigungspunkt mit der Blüthezeit unserer heutigen Kunst; ein Spiegel, in welchem man die Bildungsstufe und den Geist des vergangenen Geschlechtes deutlich erkennen und ein lebendiges, so lange es Menschen giebt, verständliches Wort, wodurch man vernehmen würde, wie einst der Sterbliche empfand und dachte, der dieses Zeugniß seiner Schöpferkraft hinterließ. Jeder Zug dieses Johannes bürgt für den Dichtergenius seines Urhebers, wenn nicht schon die eigenthümliche Behandlungsart sein Verdienst erwiese. Nie zeichnete ein Florentiner richtiger und

schöner; und bei dieser Wahrheit des Farbenschmelzes vermißt man Tizians magischen Pinsel nicht. Raphael, dem man hier das Gemälde zuschreibt, hat zu keiner Zeit den Grad der Vollendung im Colorit gezeigt."

Der „göttliche" Johannes ist, nachdem er mit den sämmtlichen Düsseldorfer Schätzen nach München gekommen und dort in der Pinakothek aufgehängt worden, mehr und mehr in der Achtung gesunken. Lange Zeit ward er mit dem Namen des Giulio Romano bezeichnet; dann fand man, daß er doch auch für diesen Maler zweiten Ranges zu gering sei, und jetzt gilt er für die Arbeit des mittelmäßigen Salviati. Uebrigens könnte man geneigt sein, zu beklagen, daß er nicht noch für das Produkt eines großen, wenn auch unbekannten Meisters ausgegeben wird; es ist wohl sicher, daß es ihm dann an gleich begeisterten Bewunderern, wie Heinse und Forster es waren, nicht fehlen würde.

Ich bin weit entfernt, mit obigen Bemerkungen das Streben der Lenker öffentlicher Kunstinstitute, auch noch heute Gemälde der großen Alten zu sammeln, für thöricht zu erklären. Nur Uebelwollen oder Unkenntniß kann leugnen, daß in mehreren der Sammlungen, welche im Wesentlichen erst in unserm Jahrhundert angelegt worden sind, namentlich in der Nationalgallerie zu London, dem Museum von Berlin und der Eremitage in Petersburg, viel Ausgezeichnetes zusammengebracht worden ist. Ich wollte

nur darlegen, aus welchen Gründen ich zu keiner Zeit gesonnen war, mich dem mit dem Ankaufe alter Gemälde verbundenen Risiko auszusetzen. Wohl ist eine gewisse Gefahr auch bei der Acquisition von Bildern der Neuzeit vorhanden; aber Jeder sieht, daß, wenn einiges Verständniß dabei obwaltet, sie hier geringer ist. — Ein zweiter Grundsatz, den ich mir feststellte, war, mich (abgesehen von den Copien) auf die Erwerbung der Arbeiten deutscher Künstler zu beschränken. So weit ich entfernt bin, die Leistungen der französischen und belgischen Malerei in unserm Jahrhunderte zu verachten, kann ich doch die schon seit Jahrzehnten gehegte Ueberzeugung nicht aufgeben, daß dieselben beträchtlich überschätzt worden sind, und ich glaube, daß die allgemeine Meinung mir hierin schon jetzt Recht gegeben hat. Schwerlich würden die Bilder Gallaits, namentlich die spätern, oder gar diejenigen de Biefves, wenn sie sich von Neuem bei uns produzirten, wieder mit einem solchen Weihrauchqualm begrüßt werden, wie ehedem. Als ich unlängst mit mehreren gebildeten Künstlern, die früher für Horace Vernet geschwärmt hatten, die Gallerie von Turin besuchte, betrachteten wir lange ein großes Porträt Karl Alberts zu Pferde, von diesem, ehemals so berühmten Franzosen, und konnten nicht fassen, wie die Produktionen eines Malers, der etwas so durchaus Geringes geliefert, je hatten Beifall finden können. Und doch haben

die größten Souveraine um das Glück gebuhlt, Mitglieder ihrer Familie oder Ereignisse ihrer Regierung von Vernet gemalt zu sehen. Freilich, das feine Kunstgefühl Karls V., der keinem Andern, als dem Tizian zu Porträtdarstellungen sitzen wollte, oder Philipps IV., der das hohe Talent des Velasquez, schon als dieser noch Jüngling war, erkannte und ihn während seines ganzen Lebens beschäftigte, sucht man auf den Thronen der Gegenwart vergebens! — In Frankreich scheint es übrigens wie in Deutschland gegangen zu sein; untergeordnete Talente usurpirten Jahrzehnte lang den Ruhm, der anderen bedeutendern, aber bescheidenern gebührte; z. B. ist Eugen Delacroix, der bei seinen Lebzeiten nur in engeren Kreisen verehrt wurde, oder doch, wenigstens in Deutschland, kaum neben Delaroche und Vernet genannt ward, seit seinem Tode zu einem Ansehen gelangt, das wahrscheinlich dauernder sein wird, als das der erwähnten. — Einmal theilte ich nicht die Bewunderung französischer und belgischer Kunst, die an der Tagesordnung war, dann aber mißbilligte ich auch von jeher jene bei uns herrschende Sucht, das Ausländische vor dem Einheimischen zu bevorzugen. Kein anderes Volk hat sich dieser Untugend in solchem Grade schuldig gemacht, wie das deutsche, und leider währt sie noch heute, wo man so viel von Nationalgefühl spricht, in ungeschwächter Weise bei ihm fort. Noch

heute ist es geneigt, das, was in Kunst und Literatur in fremden Ländern producirt wird, für besser zu halten, als die Leistungen inländischer Talente, welche es alle Bitterkeit der Verkennung kosten läßt.

Wenn mich der Wunsch, von dem genannten Fehler meiner Landsleute frei zu bleiben, bestimmte, nur Bilder deutscher Maler in meine Gallerie aufzunehmen, so stellte ich mir weiter das Axiom fest, mich bei der Wahl derselben nicht durch berühmte Namen bestechen zu lassen. Abgesehen davon, daß mich der Ruhm des Tages nie verblendet hat, schien es mir lohnender, junge Kräfte zu entdecken, oder auch solche zu beschäftigen, welche, der Gunst des großen Publikums entbehrend, brach lagen. Ich dachte, meine Gallerie würde so einen eigenthümlichen Charakter erhalten, während sie sonst nur Bilder von Malern aufgewiesen hätte, von denen man schon überall Werke sehen konnte. Jedenfalls meinte ich, der Kunst und den Künstlern auf diese Art mehr nützen zu können. Eines war dabei freilich vor Allem nöthig: Urtheilskraft. Wenn ich mir dieselbe nun auch einigermaßen zutraute, so verhehlte ich mir doch nicht, daß ich dabei auch der Irrung und Täuschung ausgesetzt sein würde; aber ich wollte lieber selbständig und nach meinem eigenen Sinne irren, als mit der großen Menge. Ich wußte bestimmt, daß, wenn ich mit dem wechselnden Windhauche des öffentlichen Urtheils segelte, ich Schiff-

bruch leiden würde; der Kompaß dagegen, den ich mir selbst aufstellte, konnte mich möglicher Weise vielleicht doch in den Hafen führen. Ueberaus merkwürdig sind die stäten Wandlungen des Geschmacks; selbst die größten Geister sind oft in den Meinungen befangen gewesen, die ihre ganze Zeit beherrschten. Und dies findet nicht allein statt in Bezug auf die Leistungen ihrer eigenen Periode, sondern auch hinsichtlich der Kunstschöpfungen früherer Jahrhunderte. In Goethes Jugend wurden die Bolognesen, die Carracci, Guido Reni, Guercino vor Allen hochgeschätzt und dicht neben Raphael gerückt. Wenn der große Dichter in seiner italienischen Reise sich für ein Gemälde begeistert, so ist es fast immer für eines von diesen Meistern; er stellt eine Pilgerfahrt nach Cento an, um dem Guercino an dessen Geburtsort seine Huldigung darzubringen, erwähnt dagegen bei seinem Aufenthalt in Venedig nur selten der großen Venezianer, und dann immer in einer Weise, daß erhellt, wie er diese weit geringer geschätzt hat, als die Bolognesen. Ganz ähnlich urtheilt Stolberg in der noch immer lesenswerthen Beschreibung seiner Reise durch Italien. In einem Briefe aus Florenz sagt er, die dortigen Gemäldegallerien hätten unmöglich einen großen Eindruck auf ihn machen können, nachdem er alle die herrlichen Meisterwerke in Bologna gesehen. Jetzt hat sich dieses Urtheil völlig umgekehrt. Die Kunstver-

ständigen halten es gegenwärtig für genügend, daß sie einige Stunden in der Akademie zu Bologna weilen, um doch vorzugsweise nur Raphaels heilige Cäcilia zu betrachten. Wenn sie dagegen in Florenz Monate in Bewunderung der florentinischen, venezianischen und anderer Meister verbringen, so erscheint ihnen diese Zeit noch zu kurz. Die Ueberschätzung jener eklektischen Schule hat übrigens lange gewährt. Noch Schelling in seiner berühmten Rede über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur, preist Guido Renis Himmelfahrt der Maria in der Münchener Pinakothek in so enthusiastischer Weise, als wäre sie neben Raphaels sistinischer Madonna das erste Bild der Welt. Heute werfen nur noch wenige einen flüchtigen Blick auf sie, und manche urtheilen, sie sei selbst für Guido Reni zu schlecht und höchstens eine mittelmäßige Copie oder Nachahmung seiner Manier. In England hat die Bewunderung Guidos bis auf die jüngste Zeit fortgedauert; er ward dort gewöhnlich als zweitgrößter Italiener neben Raphael genannt, und im Palast Barberini zu Rom konnte man immer Schaaren von Britten sehen, die sich um das angebliche Porträt der Beatrice Cenci drängten und es als eines der wundervollsten der Welt feierten; nunmehr scheint auch bei ihnen ein Umschwung in dieser Hinsicht eingetreten zu sein. Von den meisten deutschen Kunstkritikern wird besagtes Bildniß seit lange für

ganz werthlos erklärt. — Auf die Ueberschätzung der Bolognesen, die jetzt unter Verkennung ihrer Verdienste zu gering geachtet werden, folgte bei uns eine einseitige Verehrung, ja Anbetung der Vor-Raphaelischen Maler; fortan war Fra Angelico der Einzige, Göttliche; Filippo Lippi, Perugino, Francia und andere sicher hochachtbare Meister sollten den Gipfel der Kunst erklommen haben, und Raphael ward nur noch in seinen Jugendwerken anerkannt. An des Letzteren späteren, d. h. vollendetsten Gemälden tadelte man die zu große Sinnlichkeit; ja einige nannten ihn sogar einen Verderber der Kunst. Von den Venezianern wurde damals behauptet, sie suchten nur die Augen durch äußerlichen Reiz zu bestricken, und Viele hatten für sie nichts als Verwünschungen. Auch diese Periode des Geschmacks ist vorüber gegangen; die unsrige glaubt das richtige Kunsturtheil gewonnen zu haben; daß aber auch dieses in der Folgezeit sich vielfach ändern werde, läßt sich nicht bezweifeln.

Noch weit auffallender tritt hervor, wie trügerisch das Urtheil einer Periode über die in ihr selbst zu Tage geförderten Erscheinungen ist, und wie oft es sich in kurzem in sein Gegentheil verwandelt. Als Berninis colossale Statuen auf der Engelsbrücke in Rom aufgestellt waren, erregten dieselben die Bewunderung von ganz Italien, eine höhere, als je dem Michel Angelo zu Theil geworden war. Man

wallfahrtete aus der halben Welt dahin, um sie zu betrachten, und im Strombett des Tiber wurden eigene Gerüste für die Künstler aufgeschlagen, damit sie von dort aus die hohen Meisterwerke studiren und zeichnen könnten. Gegenwärtig geht die Meinung der Meisten dahin, diese Statuen seien horribel, und es werde zur Verschönerung von Rom beitragen, wenn man sie von der Brücke in den Fluß hinabstürzte. — Die ungemeine Werthschätzung, deren der Landschaftsmaler Hackert im vorigen Jahrhundert genoß, liefert ein anderes hierhergehöriges Beispiel. Daß er bei Solchen, die nichts wahrhaft Gutes erblickt, Beifall ernten konnte, begreift sich; ja man kann zugeben, daß er für seine Zeit Tüchtiges geleistet hat. Daß aber Goethe, der einen Claude Lorrain, einen Ruysdael, einen Poussin kannte, ihn in der Art hochstellen konnte, wie er es wirklich gethan, daß er ein Buch über ihn schreiben und ihn darin für einen der Ersten in seiner Kunst erklären konnte, bleibt unbegreiflich; ebenso, daß der große Winckelmann alles Ernstes Mengs über Raphael zu stellen vermochte. — Schon die erwähnten Fälle zeigen, wie sehr Diejenigen auf Irrwegen gehen, welche bei Bildung von Kunstsammlungen den Geschmack ihrer Zeit zur Richtschnur nehmen oder sich von gefeierten Namen imponiren lassen. Selbst die ausgezeichnetsten Museen tragen die Spuren hiervon zur Schau. In der Dresdener

Gallerie sind ganze Säle mit Gemälden der Bolognesen angefüllt, die vermuthlich enorme Summen gekostet haben; jetzt würde man sie allgesammt für das kleine Bild der Töchter Palmas hingeben. In Neapel, aber auch in Deutschland, sind die Wände mancher Schlösser mit Landschaften von Hackert behängt, die man heute kaum anders betrachtet, als um ihre Mängel zu kritisiren, und die Erwägung daran zu knüpfen, wie die Ankäufer derselben ihr Geld besser als auf deren Erwerbung hätten verwenden können. Mit den Bildern Davids und seiner Schule, die zu Anfang unsres Jahrhunderts eifrig gesucht wurden, verhält es sich ebenso. Im Louvre und Luxembourg zu Paris kann man besonders lehrreiche Studien über die Unzuverläßigkeit des Kunsturtheils einer Zeit anstellen. Hier werden die Gemälde aufgehängt, welche die Regierung als die hervorragendsten, von der zeitgenössischen Malerei producirten, angekauft hat, damit sie den folgenden Perioden in leuchtenden Beispielen Zeugniß von der Kunsthöhe der vorhergehenden gäben. Nun aber erscheinen der nächsten schon fast immer die gepriesenen Meisterstücke der früheren als geringfügige Werke; man kann sich den Beifall, mit dem sie aufgenommen worden, nicht erklären, und nur sehr Weniges rettet sich aus diesem allgemeinen Schiffbruche in die Unsterblichkeit hinüber. Als Beispiel solcher Hinfälligkeit des Ruhmes führe ich nur Gerards

Corinna, die Harfe auf dem Kap Misen spielend, an, welcher noch der feinsinnige A. W. Schlegel einen eigenen Aufsatz voll begeisterten Lobes gewidmet hat. Man vermag diese affektirte und preciöse Figur kaum noch ohne Lachen anzusehen. Ein Bild dagegen, das wohl Aussicht hat, auch von der Zukunft noch bewundert zu werden, möchte in demselben Saale des Louvre „der Schiffbruch der Medusa“ sein, auf dessen frühverstorbenen Urheber bei seinen Lebzeiten kaum ein Schimmer des Ruhmes gefallen ist.

Genug und übergenug ist gesagt worden, um meinen Entschluß zu rechtfertigen, daß ich mich um den Geschmack der Zeitgenossen und die von ihnen gefeierten Namen gar nicht kümmern wollte. Da nun, was sich noch durch zahlreiche andere Beispiele beweisen läßt, das Urtheil jeder Zeit über das in ihr Producirte durchaus schwankend und unsicher ist, war ich, wie gesagt, überzeugt, auch das meinige könne trügen. Daß ich jedoch im Wesentlichen bei meinem Grundsatze nicht fehl gegriffen, hat sich schon jetzt thatsächlich bewährt; die meisten der Maler, deren Werke meine Sammlung bilden, waren, als ich sie kennen lernte, verkannt oder noch völlig unbekannt; sie haben sich aber seitdem eine Gemeinde von Verehrern gewonnen, die, anfänglich klein, mehr und mehr im Wachsen begriffen ist, wenn auf dem lauten Markt auch noch theils die alten thönernen Götzen, theils neu creirte, hohler als jene, an=

gebetet werden. Hat aber nicht jedes für mich vollendete Gemälde den von mir gehegten Erwartungen entsprochen, so liegt dieses in der Natur der Dinge. Selbst den tüchtigsten Künstlern gelingt, bei aller Anstrengung, die Arbeit nicht immer nach Wunsch; sollte ich nun aber Männer, die ich hochschätzte, durch die schließliche Zurückweisung eines Bildes, an das sie ihre beste Kraft gesetzt, kränken? Uebrigens habe ich mich hierbei auch von der Unzuverläßigkeit alles Urtheils überzeugen müssen; denn was mir nicht ganz zusagte, fand bei Anderen lebhaften Beifall. Hängt aber an den Wänden meiner Gallerie wirklich Einiges, dem ich von Anfang an keinen großen Werth beilegte, so befindet sich hierin meine Sammlung mit jeder andern im gleichen Fall; der äußeren Anordnung wegen sind auch Lückenbüßer nöthig, und zu diesem Zwecke wurden verschiedene Bilder, die gar nicht für die Gallerie bestimmt waren, aus meinen Wohnzimmern herübergeschafft.

Immer habe ich es für eine ganz falsche Ansicht gehalten, daß eine Gemäldesammlung eine Art von Encyklopädie der Kunst sein müsse. Selbst für die öffentlichen Institute dieser Art scheint mir ein solcher Grundsatz ganz irrig; auch ist er in keinem derselben mit Erfolg durchgeführt worden: jedes hat dasjenige erworben, was ihm eine glückliche Gelegenheit zuführte, oder was seinem Stifter, seinen Direktoren

besonders zusagte. Wenn man es darauf anlegte, alle möglichen Namen vertreten zu sehen, mußte man sich mit Mittelgut begnügen. Der Stolz des Wiener Belvedere besteht in seinen zahlreichen herrlichen Venezianern; derjenige der Münchener Pinakothek in der unermeßlichen Menge von wundervollen Rubens; der des Madrider Museums in seinen mehr als vierzig Tizians und eben so vielen Velasquez. So glaubte auch ich besser zu thun, wenn ich Bilder der von mir hochgestellten Künstler in beträchtlicher Anzahl erwarb, als wenn ich solche von allen möglichen um mich versammelt hätte. Daraus, daß man sehr viele Namen von Lebenden in meinem Kataloge vermißt, folgt noch im entferntesten nicht, daß ich sie gering geschätzt habe. Meine Mittel waren auch nicht schrankenlos; die mir zu Gebot stehenden Räume nicht unbegränzt. Allerdings jedoch beruhte die Thatsache der Ausschließung gewisser Arten von Bildern auf meiner Ueberzeugung, die Gattung, zu welcher sie gehörten, sei, wie sehr auch beim Publikum beliebt, eine verkehrte und habe nichts mit der ächten Kunst gemein.

---

## VI.

Ein Künstler, dessen Thätigkeit ich von jeher mit größtem Interesse verfolgt habe, ist Arnold Böcklin. Ich lernte ihn schon 1859 in München kennen und behielt ihn und sein Wirken seitdem beständig im Auge, um die besten seiner Arbeiten mir nicht entgehen zu lassen. Als er später in Rom, dann in seiner Vaterstadt Basel und schließlich in Florenz, seinen Aufenthalt nahm, suchte ich ihn an diesen verschiedenen Orten zu wiederholten Malen auf und wurde durch die immer neuen Entfaltungen seines Talents, man darf wohl sagen seines Genies, überrascht. Wiewohl ich vorhin bemerkt habe, daß dasjenige, was man gewöhnlich Originalität nennt, keineswegs zu den nothwendigen Eigenschaften eines bedeutenden Künstlers gehöre, daß sogar auf die größten unter ihnen dieses Epithet nicht passe, so muß ich doch Böcklin dasselbe beilegen. Nur bei einigen, zumal seiner frühesten Gemälde, gewahrt man eine Anlehnung an ältere Muster; doch wüßte ich nicht, daß ihm, bei den für ihn besonders charakteristischen, irgend ein Vorbild vorgeschwebt haben könnte. Ein ausgezeichnetes Beispiel seiner ersten Manier, als sich seine Eigenthümlichkeit noch nicht ganz ausgebildet hatte, ist der Wald, in welchem eine Nymphe an einer Quelle

ruht. Hier wird man lebhaft an Poussin erinnert, und dieser große Landschaftsmaler möchte nichts Schöneres geschaffen haben. Das Einzige, was man an dem Bilde rügen kann, ist die allzu große Tiefe der Farbe, welche nöthig macht, daß man dasselbe einer sehr hellen Beleuchtung aussetze, damit alle seine Schönheiten hervortreten. Dieser dichte südliche Wald mit seinem geheimnißvollen Dunkel, seinen bald hier bald dort durch die Wipfel und Laubkronen einfallenden Lichtern und seinen tief roth leuchtenden Rhododendren, ist wie aus der Phantasie eines Griechen hervorgegangen, wie geschaffen zum Aufenthalte von Dryaden, Faunen und Oreaden, um in seinem ewigen Schatten ihren Reigen zu ziehen. Wenn ich das Gemälde mit Allem vergleiche, was die Gegenwart producirt, so scheint es mir aus einem früheren Jahrhunderte sich in das unsere verirrt zu haben. — Ein heiliger Hieronymus von Tizian in der Brera zu Mailand hat Böcklin wohl zu seinem sich geißelnden Einsiedler Anlaß gegeben. Derselbe ist meisterlich ausgeführt, besonders wirkungsvoll der Rabenschwarm in den Zweigen der immergrünen Eiche über dem Anachoreten; man glaubt, die Aeste von dem Fluge der Raubvögel zittern zu sehen, die schon ihre Beute umkreisen. Von erstaunlichem Effekt ist auch der Durchblick durch die Zweige in das Blau des Himmels. — Wenn in diesen beiden frühen Bildern

der Künstler noch nicht völlig auf eigenen Füßen steht (was keineswegs zu deren Nachtheil gesagt sein soll, denn sie gehören zu seinen besten), so hat er sich von jedem fremden Einfluß freigehalten in seinem panischen Schrecken. Nie wohl ist die Dürre und Oede südlicher Felsenlandschaft in der sengenden Gluth der Mittagssonne mit so lebendiger Wahrheit dargestellt worden, wie hier. Das spärliche, mit Staub bedeckte Gesträuch und rankende Gestäude, das über das nackte Felsgestein hinkriecht, scheint förmlich nach einem Tropfen kühlenden Thaues zu lechzen; man glaubt das Zirpen der dürstenden Cicaden zu hören. Das ist die Zeit, wo, nach dem Glauben der Alten, Pan seinen Schlummer hielt. Ein Hirt, der seine Heerde durch das Gebirg getrieben hat, sieht einen im Hintergrunde befindlichen Felsblock, welcher in den zitternden Sonnenstrahlen eine phantastische Gestalt anzunehmen scheint, für den Gott an und stürzt entsetzt davon. —

Als ich 1864 Rom besuchte, fand ich Böcklin in einem geräumigen Atelier, das er gemeinsam mit den bald noch zu nennenden L. von Hagn und Franz Lenbach gemiethet hatte, mit der Ausführung einer großen Landschaft für mich beschäftigt. Diese hatte mich schon in der Skizze entzückt. Es ist eine Villa am Meeresufer, auf welcher eben noch die Strahlen der untergegangenen Sonne liegen. Vor dem Gebäude wiegen sich die Wipfel riesiger

Cypressen im Winde, Luft und Himmel sind, wie es beim Wehen des Sirocco zu sein pflegt, mit dichten, grauen Dünsten erfüllt. Als Verkörperung der schwermüthigen Stimmung, welche über dem Ganzen ruht, schreitet nach dem Meeresufer zu eine mit schwarzem Schleier verhüllte Gestalt. Das übrigens ganz frei behandelte Motiv ist wohl von dem an der Küste, unfern von Ostia, so melancholisch gelegenen Castel Fusano entlehnt. Dieses Bild ist von zauberhaftem Reiz und wurde nach seiner Vollendung von Allen, die es sahen, bewundert. Leider hatte der Künstler, der das Experimentiren liebt, dasselbe mit unsolider Technik gemalt. Als es in München anlangte, bemerkte ich, daß die Farben sich nicht gehörig mit der Leinwand verbunden hatten; es waren, glücklicher Weise an Stellen, die leicht ausgebessert werden konnten, ganze Stücke derselben herausgefallen. So bestellte ich, da ich die Vergänglichkeit des einen Exemplars erkannte, das Gemälde noch einmal, und beide hängen nun als Gegenstücke in meiner Gallerie. Das zweite hat manche Schönheiten vor dem ersten voraus und zeigt eine sorgfältigere Behandlung des Details, entbehrt aber der wunderbaren Wirkung, welche auf jenem der letzte Sonnenblick hervorbringt. Wie es jedesmal bei Gegenstücken geht, ziehen die Einen dieses, die Andern jenes vor; ich selbst schwanke in meinem Urtheil darüber und neige mich bald

auf die eine, bald auf die andere Seite. Aber kann nicht jedes der beiden Exemplare seine eigenen Vorzüge haben?

Böcklin ist wohl hauptsächlich Landschaftsmaler im höheren Styl und hat dieses Fach am meisten kultivirt. Indessen verdankt man ihm auch einzelne, höchst treffliche Figurenbilder. Das erste derartige, das ich von ihm erhielt, war die 1865 vollendete Klage des Hirten. Der Künstler, der eine ungewöhnliche literarische Bildung besitzt, hegt eine große Vorliebe für die Idyllendichter der Griechen, ebenso für Theokrit und Bion, wie für den Hirtenroman des Longos, und man erkennt die aus ihnen entnommenen Motive in verschiedenen seiner Werke. Nach der Amaryllis des Theokrit hat er hier dargestellt, wie der junge Hirt der Nymphe vor der Grotte sein Liebesleid klagt. Die Gestalt des kaum noch dem Knabenalter entwachsenen Liebhabers und seine Züge sind von außerordentlicher Anmuth; die im Hintergrunde befindliche Nymphe möchte man anders wünschen; wer aber, außer Böcklin, hätte den Blumenkranz über der Grotte, die vor ihr niedergelegten Früchte und sonstigen Spenden, so malen können? Das sind nicht Blumen und Früchte von dieser Erde: sie sind in einem Wunderlande der Phantasie erblüht und gereift. Ueber dem Ganzen liegt ein unsagbarer Reiz, wie ihn nur der Genius über ein Bild verbreiten kann. Wer dies nicht

empfindet, es dem demonstriren zu wollen, wäre freilich vergeblich. Vor diesem, wie vor so manchem anderen Gemälde ist mir oft klar geworden, wie das Letzte, Wesentliche, worauf der Werth eines Kunstwerkes beruht, doch etwas Geheimnißvolles, Unfaßbares ist, was nur gefühlt, geahnt werden kann, aber sich nicht in Worten aussprechen läßt. Darum sind mir auch alle ästhetischen Theorien und Erörterungen, alle Versuche, die Schönheit durch Analyse darthun zu wollen, so verhaßt. Wie thöricht wäre es nicht, einen Begriff von dem Liebreize der medizäischen Venus dadurch geben zu wollen, daß man alle Theile ihres Körpers auseinander nimmt und zeigt, daß sie richtig sind! Nichts ist mir daher unerträglicher, als das Gerede Solcher, welche sich uns in den Museen oft als Commentatoren der Gemälde aufdrängen. In Bezug auf Werke der Dichter denke ich ebenso und stimme völlig mit einer geistvollen Frau überein, die mir einst sagte: wenn ihr etwas den Genuß Shakespeares verleiden könne, so würden es die Erläuterungen von Gervinus und Anderen bewirken. Hierdurch aber fühle ich mich gemahnt, daß ich auf der Hut sein muß, bei den Bemerkungen über die Bilder meiner Gallerie nicht in denselben Fehler zu verfallen.

Das nächste der Werke Böcklins, das ich erwarb, ist von vorzüglich genialer Erfindung. Es stellt eine vom wildesten Sturme durchwühlte, düstere

Landschaft vor. In den Wipfeln der Bäume tobt der Orkan, als ob er sie entwurzeln wollte. Vorn erblickt man, am Boden liegend, einen noch blutenden Leichnam, und neben ihm den Mörder, der eben die That vollbracht hat. Vor ihm stehen drei grausenhafte Gestalten, die Furien des Gewissens, die ihn verfolgen werden. Diese drei Weiber, die an die Hexen in Macbeth erinnern können, erregen ein unheimliches Grausen, das sich der Seele mit Gewalt bemeistert, und konnten nur von einer mächtigen Phantasie geschaffen werden; das Karrikaturartige, das namentlich die vorderste hat, vermehrt noch das Entsetzen. Es ist gewiß nicht die Aufgabe der Kunst, Schrecken hervorzurufen, wie eine Gespenstergeschichte; aber der Schrecken wird hier durch großartige Auffassung geadelt, und macht auf uns den gewaltigen Eindruck einer tragischen Scene. Einen finstern Charakter trägt auch die Felsenschlucht, welche nach Goethes Versen: „Das Maulthier sucht im Nebel seinen Weg, in Höhlen wohnt der Drachen alte Brut" entworfen ist. Die Lokalität gemahnt an den Gotthardpaß, und die über den Strom führende Brücke an die Teufelsbrücke. Reisende, die eben des Weges dahinziehen, stürzen in wilder Flucht davon, weil gerade ein Drache, ein scheußliches Ungethüm, seinen langen Hals aus der Höhle hervorstreckt und auf sie herabzuschießen im Begriff ist. Die Ausführung scheint mir meisterhaft bis in die kleinsten Einzel-

heiten zu sein. Welche wunderbare Wirkung macht der dichte Wasserstaub, der aus den Wirbeln des schäumenden Flusses hervorgestiegen, wie eine Wolke in der Höhe der Schlucht schwebt!

Freundlicheres Gepräge tragen einige andere Gemälde Böcklins. Auf einem kleinen, von idyllischem Anstrich, sitzt eine Hirtin am Rande eines waldigen Hügels und blickt sinnend in das Weite. Von einem zweiten läßt sich, wie von manchen Bildern Giorgiones, eigentlich nicht sagen, was es vorstelle. Es genügt, daß es einen poetischen Eindruck macht, uns wie eine Landschaft erscheint, die wir in einem schönen Traume gesehen. Lustige Gruppen, sich an Musik ergötzend, ruhen im Grase. Man erblickt Engelchen oder Amoretten, die auf der Wiese spielen, und weiterhin einen Pavillon, auch einige Männer in orientalischer Tracht. Ueber die Farbe dieses kleinen Juwels, die äußerst reizvoll ist, habe ich oft hören müssen, sie sei übertrieben, unnatürlich; aber sie paßt vollkommen zu dem märchenhaften Charakter des Ganzen. Böcklin hat in dieser Hinsicht noch viel Stärkeres, und bisweilen wohl auch allzuviel gewagt, z. B. in seinen, in der Nationalgallerie zu Berlin befindlichen „Elysäischen Feldern;" aber denen, welche deshalb unbarmherzig über ihn herfallen, muß man doch entgegenhalten, daß er auch hier, selbst in seiner Verirrung, als Colorist eine Genialität gezeigt hat, um

die ihn viele andere Maler beneiden könnten. Auch will ich noch hervorheben, wie man in südlichen Gegenden, in denen Böcklin so heimisch ist, oft Beleuchtungen und Färbungen von so überschwänglichem Glanze gewahrt, daß kein Pinsel sie wiederzugeben vermag, und daß, wenn er es vermöchte, jene Farbeneffekte für unnatürlich gelten würden.

Man kann wohl nicht leugnen, daß Böcklin nicht immer gleich glücklich in seinen Gemälden gewesen ist, und daß er besonders deshalb noch nicht den verdienten hohen Ruhm erlangt hat, weil gerade seine minder gelungenen Bilder durch ihre Aufnahme in Museen am bekanntesten geworden sind. Hierher möchte ich besonders die im Museum von Basel befindliche „Jagd der Diana," sowie die „Pietà" und die eben dort gemalten mythologischen Fresken rechnen. Auch ich kam in Gefahr, den Künstler in einer für ihn selbst nachtheiligen Weise bei mir vertreten zu sehen. Ich hatte nach einer schönen Farbenskizze eine Quelle des Frühlings bei ihm bestellt, eine lenzgrüne Landschaft, in welcher eine Nymphe die Quelle ausgießt und ein Paar Faune sich an dem sprudelnden Wasser berauschen. Dieses Werk schien mir, wie ich dem trefflichen Meister nicht verhehlte, in der Ausführung so sehr mißrathen, daß ich es in seinem eigenen Interesse nicht aufzuhängen wagte, in welchem Entschlusse mich seine Freunde und Bewunderer bestärkten. Er zeigte sich als ächten

Künstler, indem er mir mein unumwunden ausgesprochenes Urtheil nicht verübelte, vielmehr es bald selbst als richtig erkannte und ein anderes Gemälde, statt des verunglückten für mich begann. Dies war der Gang nach Emaus, eine Landschaft, die sich seinen besten anreiht; aber ihn vielleicht minder als andere in seiner Besonderheit zeigt, indem sie, und durchaus nicht zu ihrem Nachtheil, an Poussin erinnert. Es ruht über ihr, wie über so manchen des großen Franzosen, der volle Zauber italienischer Gebirgsgegenden, der wundervollen Thäler und Höhen der Sabiner- und Latinerberge, in denen unser Künstler durch seinen langen Aufenthalt in Rom so viel geweilt hat. Eine höchst seltene, nur dem eminenten Talente verliehene Gabe besitzt er darin, daß er die Eindrücke der verschiedensten, oft vor langen Jahren gesehenen Gegenden lebendig genug in seiner Phantasie bewahrt hat, um sie allein aus der Erinnerung zu reproduciren. Wie wenige Landschaftsmaler können hierin mit ihm wetteifern, und wie wenige vermögen aus ihren, ängstlich nach der Wirklichkeit aufgenommenen Skizzen ein so getreues Bild der Natur, in ihren wesentlichen Zügen, herzustellen? Und nur auf diese wesentlichen Züge, auf die Seele und die Physiognomie des Ganzen, nicht auf die zufälligen Einzelheiten, kommt es an.

Ein heiliger Hain gemahnt an die zuerst von mir genannte Waldlandschaft, von welcher er, der

Entstehung nach, durch viele Jahre getrennt ist. Der Maler hat hier einen von Einhörnern bewachten Zauberwald der Armida dargestellt und in dem undurchdringlichen Dunkel der dicht verschlungenen Wipfel scheinen wunderbare Geheimnisse sich zu bergen. Als ich einmal bei Böcklin eintrat und ihn bei diesem Bilde beschäftigt fand, fuhr er wie aus einem tiefen Traume auf und sagte mir, er habe schon seit frühem Morgen an dem Walde gemalt und sich alle die Herrlichkeiten vorgestellt, die darin verborgen seien. Das zeigt den ächten Künstler, und nur demjenigen, der mit solcher Hingebung, mit solchem Versunkensein in seine Arbeit schafft, gelingen so zauberische Wirkungen, wie unserem Böcklin in fast jedem seiner Gemälde.

Die altrömische Weinschenke ist einzig in ihrer Weise, so eigenartig in Erfindung und Behandlung, daß ich keinen Maler der alten und neuen Zeit kenne, aus dessen Phantasie etwas Aehnliches hätte hervorgehen, und dessen Pinsel es hätte ausführen können. Ich halte es sogar für unmöglich, dies Bild zu copiren. Das Motiv ist aus der Gegend vor der Porta del popolo zu Rom genommen; doch wir werden um zwei Jahrtausende zurückgeführt, und die nun wenig reizende Lokalität steht in ihrer alten Gestalt, mit Weingärten überdeckt, und vom Jubel des Bacchusfestes, von frohen Gruppen zum Theil trunkener Menschen belebt, vor uns.

Man kann das Werk Stunden lang betrachten und findet immer neue Schönheiten daran zu bewundern.

Schwermuthvolle Stimmung waltet in der düstern Herbstlandschaft, durch die der Tod hinreitet. Es ist Spätherbst. Die letzten welken Blätter, gelb und roth, hängen an den Bäumen und schauern hernieder, wie der Tod auf seinem schwarzen Rosse daherzieht; eine halbzerfallene Ruine scheint bei seinem Nahen noch tiefer in Trümmer zu sinken; wir meinen, das Knistern in dem zerbröckelnden Gestein zu hören. — Ebenso heiter, wie das frühere Gemälde finster und melancholisch, ist die italienische Villa im Frühling. Wohl selten wurde der Reiz eines grünenden, blumenübersäten Abhangs, der duftige Schatten einer Cypressenallee so dargestellt, wie hier. Aus dieser Landschaft, welche in die ganze Reinheit des südlichen Himmels getaucht ist, wehen uns alle Wonnen Italiens an.

Das letzte Bild, das Böcklin für mich malte, möchte auch sein großartigstes sein: Ein Triton, in der Mitte des sturmgepeitschten Oceans auf einer Felsklippe sitzend, stößt in sein Muschelhorn, um die anderen Meerbewohner heranzurufen. Neben ihm ruht eine Nereide rückwärts auf dem Felsgestein und liebkost eine mächtige Schlange, die wahrscheinlich ihre Gespielin auf dem Meeresgrunde ist. Es herrscht ein wilder Jubel in dieser Scene; man glaubt, das Sausen und Wehen des Naturgeistes,

das Jauchzen der Elementargötter im Kampfe der entfesselten Mächte des Meeres und der Lüfte zu vernehmen. Leute, welche blind für ächte Schönheit, unempfänglich für Alles sind, worauf die wahre Bedeutung eines Kunstwerkes ruht, suchen sich oft eine Kennermiene zu geben, wenn sie den Arm der Nereide für verzeichnet erklären. Es ist fast unglaublich, wie Unwissenheit und Unbildung sich beim Besuche von Gemäldegallerien, sowie überhaupt im Gebiete des Schönen, breit machen. Ich habe darin das Aergste erlebt und will, dessen zum Beleg, zunächst einen Fall erzählen, der mir unlängst in Rom vorkam. Ich hatte dort am Vormittage zwei deutsche Damen im Vatikan getroffen, welche laut die abgeschmacktesten Aeußerungen über die Statuen mit so weiser Miene machten, als ob sie die tiefsten Kunstkenntnisse besäßen; sie waren von zwei Herren begleitet, die ihre thörichten Auslassungen wie Orakelsprüche zu verehren schienen. Am Abend führte mich der Zufall in die Nähe derselben beiden Damen, und ich hörte die eine sagen: „Welch ein Unsinn, eine Marmorbüste als das Bild des Homer zu bezeichnen; ein Jeder weiß ja, daß Homer nie gelebt hat.“ Hierauf antwortete die andere laut: „Aber liebe Luise, wie kannst du nur das sagen? — Homer hat ja so hübsche Sachen geschrieben! wie magst du da behaupten, daß er nie gelebt hat?“ Diese beiden Damen können als Typen von neun

Zehntheilen Derjenigen gelten, deren Geschmack und Urtheilskraft heute für das Schicksal neuer Erscheinungen in Kunst und Literatur maßgebend ist; nur so läßt sich erklären, wie die mittelmäßigsten und schlechtesten Produkte auf beiden Gebieten meistens mit großem Beifall aufgenommen werden, gute dagegen keine Beachtung finden. — Von Vorgängen, wie dem obigen, bin ich fast jedesmal Zeuge, wenn ich in meine Gallerie während der Stunden, wo sie dem Besuche geöffnet ist, trete. In der Mitte des einen Ganges steht ein Tisch, für welchen der im Hause des Michel Angelo zu Florenz befindliche als Muster gedient hat. Auf der Platte dieses Tisches ist die Decke der sistinischen Kapelle sehr deutlich abgebildet. Man sollte denken, Jeder, der nicht völlig fremd auf dem Gebiete der Kunst ist, müsse doch Ein Mal wenigstens einen Kupferstich oder eine Photographie dieser vielleicht größten malerischen Schöpfung aller Zeiten gesehen haben. Nun finde ich aber sehr oft anscheinend gebildete Leute, die sich vor diesem Tische den Kopf darüber zerbrechen, was wohl die Figuren darauf bedeuten möchten. Die meisten glauben, die Bilder stellten ein Märchen, etwa wie Schwinds „sieben Raben“ vor, und eben die nämlichen Kenner wissen dann an jedem Gemälde dies und das zu tadeln. Mit der Beurtheilung eines Bildes, das den Künstler Jahre des angestrengtesten Fleißes gekostet hat, sind sie in

wenigen Sekunden fertig. Der Eine findet ein Bein zu lang, der Andere findet es zu kurz; dem Ersten erscheint ein Gesicht zu klein, der Zweite meint, es sei zu groß. Mehrentheils sind solche Bemerkungen völlig aus der Luft gegriffen und zeugen nur von der Unwissenheit Derer, die sie aussprechen. Aber wäre auch einmal ein solcher Tadel berechtigt, und eine Verzeichnung wirklich vorhanden, so kann doch nur eine gänzliche Unerfahrenheit wähnen, ein Bild sei werthlos, weil irgendwo auf demselben die Zeichnung mangelhaft ist. Bilder der größten Meister sind oft von einzelnen Gebrechen nicht frei; auch bei Raphael hat man dergleichen nachgewiesen. Dann aber nennt man sie „gelehrte" Fehler. Es ist wahr: mit Rücksicht auf das Ganze eines Bildes kann bisweilen ein Theil desselben nicht genau so dargestellt werden, wie es der Wirklichkeit entspricht; und dann sind Maler, welche gerade für die größten Meister der Zeichnung gelten, absichtlich und höhern Zwecken zu Liebe, von der sogenannten Richtigkeit abgewichen. Diese Fälle indeß gehören zu den selteneren; viel häufiger kommen unwillkürliche Incorrektheiten vor. Akademische Künstler, die keine Phantasie haben und immer nach Modellen arbeiten, lassen sich deren vielleicht am wenigsten zu Schulden kommen, und wenn das Nichtvorhandensein von Zeichnungsfehlern das Wichtigste wäre, würden Gemälde des Dominichino, der Carracci denen der

großen Venezianer vorzuziehen sein. Nun aber stehen diese göttlichen Werke, trotz der nicht selten vorhandenen Mängel in den Umrissen, nach dem jetzt glücklicher Weise allgemein gewordenen Urtheil, himmelhoch über jenen, meist kalten und seelenlosen Produkten, die mehr der Fleiß und die Anstrengung, als die Begeisterung erschaffen hat. Es hindert uns nicht an der Bewunderung von Palmas herrlicher „Heiliger Familie mit dem Johannes“ in Dresden, daß ein Arm der Madonna zu kurz ist; wir halten die Venus des Tizian in der Tribune von Florenz für eines der schönsten Bilder der Welt, trotz der Unrichtigkeit der Perspektive auf die im Hintergrunde befindliche Dienerin. Ob hier die Fehler absichtlich oder unwillkürlich begangen sind, wird schwer zu entscheiden sein, aber gewiß ist, daß sie dem hohen Werthe der Gemälde keinen Abbruch thun. Ebenso verhält es sich mit dem Arm von Böcklins Nymphe, welcher die Schlange umschlingt; mag er auch verzeichnet sein — sicher bringt er keine störende Wirkung hervor und konnte wohl, nach der gewählten Situation, nicht länger ausfallen. Bei diesem, wie bei jedem andern Werke, kommt es lediglich in Frage, ob es überwiegende Vorzüge besitzt, oder nicht. Hiernach bestimmt sich sein Werth. Daß es daneben auch seine Gebrechen haben wird, kann von vornherein, im Hinblick auf die Unvollkommenheit alles menschlichen Schaffens, als gewiß angenommen werden.

Böcklin, der schon so viel Herrliches hervorgebracht, steht in der Blüthe seiner Kraft, und sicher läßt sich von ihm noch viel Vortreffliches erwarten. Wären meine Räumlichkeiten nicht völlig angefüllt, so würde ich, da Genelli, Schwind und Feuerbach heimgegangen sind, meine Sammlung noch vor Allem mit seinen Bildern vermehren; denn diejenigen, die ich bereits von ihm besitze, sind mir eine unerschöpfliche Quelle immer neuen Genusses.

---

## VII.

Früh lernte ich den trefflichen C. v. Piloty kennen, der von damals bis heute, in inniger Liebe für die Kunst, und in unermüdeter Sorgfalt für die Ausbildung und das Wohl junger Künstler thätig, an der bayerischen Akademie als deren Direktor wirkt. Er malte ein höchst glänzendes, lebensgroßes Porträt von mir, das auf der Ausstellung vom Jahre 1863 allgemeine Bewunderung erregte und sich jetzt im Besitze meines Bruders befindet. Großes Aufsehen hatte schon, als ich in München eintraf, Pilotys Bild „Wallenstein und Seni" gemacht, welches eine Zierde der neuen Pinakothek bildet, und an dieses reihten sich bald andere,

überall mit hoher Anerkennung aufgenommene Gemälde. Meine Gallerie durfte nicht ohne ein Werk von seiner Hand bleiben; und, trotz seiner Ueberhäufung mit Arbeiten, erbot er sich auf meinen Wunsch, ein größeres Bild eigens für mich zu malen. Ich wählte eine früher von ihm entworfene Skizze, an der ich lebhaftes Gefallen fand. Das Gemälde, das er hiernach mit virtuoser Meisterschaft vollendete, stellt Columbus auf dem Schiffe vor, wie er die Küste der neuen Welt erblickt. Der Moment ist glücklich erfaßt; in dem ernst bewegten Antlitz des Columbus spiegelt sich, was in seiner Seele vorgeht. Nach langen Jahren der Mühsal und des Ringens hat er nun das Ziel erreicht, das ihm seit seiner Jugend in jeder Stunde vorgeschwebt; was als Traum, als eitles Hirngespinnst, von aller Welt verlacht wurde, wird Wahrheit. Vor ihm steigt die längst versunken geglaubte Atlantis auf; Wunder werden nun in die Wirklichkeit treten, größer, als Marco Polo sie in Indien erblickt. Himmelhohe Berge, vor denen die Alpen wie Hügel versinken, werden im Morgenrothe eines neuen Welttags vor ihm strahlen, und immergrüne Thäler sich vor ihm aufthun, deren Frieden seit der ersten Erdenfrühe nicht gestört worden ist. An Riesenströmen und donnernden Wasserstürzen, im Urwalddickicht und unter dem Schatten mächtiger Palmen wird er dort der sorgengequälten Menschheit ein Asyl

bereiten, wohin sie aus den Stürmen der in Trümmer sinkenden alten Welt flüchten kann.

Die überlebensgroße Gestalt des Columbus ist von würdiger, majestätischer Haltung. Der Nachthimmel mit dem Bilde des Orion, und die doppelte Beleuchtung durch den Lampenschein und das Sternenlicht, macht einen in hohem Grade überraschenden Effekt. Man hat mir vorgeworfen, ich sei ein Feind des Realismus; ich bin aber vielmehr ein Feind der Willkürlichkeit, mit welcher dergleichen Stichwörter gebraucht werden. Für einen leeren, gedankenlosen Realismus freilich habe ich eben so wenig Sympathie, wie für einen hohlen, verblasenen Idealismus; wenn aber der Realismus sich in den Dienst höherer Ideen begiebt, wenn er ächt künstlerische Zwecke verfolgt, wie in dem Bilde Pilotys, so weiß ich ihn hochzuschätzen.

Noch sehr jung und fast gar nicht bekannt war vor zwanzig Jahren der jetzt als größter Porträtmaler Deutschlands berühmte F r a n z L e n b a c h. Ich sah zuerst eine unübertreffliche Copie, die er nach einem Bilde des Rubens in der Münchener Pinakothek gefertigt hatte, und machte ihm, in Folge hiervon, den Vorschlag, nach Italien zu gehen und verschiedene Gemälde für mich zu copiren, für die ich seit langer Zeit eine besondere Vorliebe hegte. Von der überaus erfolgreichen Thätigkeit dieses Künstlers in der Nachbildung vorzüglicher Meister-

werke der alten Kunst kann ich erst später sprechen, wenn von den Copien die Rede sein wird, die zu den größten Schätzen meiner Sammlung gehören. Andere Originalbilder Lenbachs, als Porträts, sind in äußerst geringer Zahl vorhanden; doch war ich so glücklich, mehrere derselben an mich zu bringen. Der Hirtenknabe ist eines der frühesten, die er überhaupt gemalt hat; und da es in seiner Art meisterhaft genannt werden muß, erregt es Erstaunen, wenn man denkt, daß es die Arbeit eines Anfängers ist. Die Richtung, welche er später einschlug, als er sich in begeisterter Anschauung der alten Kunst gebildet, erkennt man darin noch nicht. Es ist in realistischer Weise behandelt, und der oberflächliche Beschauer wird besonders die naturgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit bewundern. Doch die erste nähere Betrachtung ergiebt sogleich, daß der Jüngling, der dies in seiner Art einzige Bild schuf, schon damals weit über den gewöhnlichen Realismus hinaus war. Wie ist das Leben und Weben der Natur an einem glühenden Sommermittage, das Wimmeln und Sich-Bewegen in Gräsern und Kräutern hier aufgefaßt; wie das Todte und Seelenlose hier lebendig gemacht und vergeistigt! Wir glauben den sengenden Brand, die blendende Gluth der Sonne zu sehen und zu fühlen, möchten uns mit dem Knaben, der sich in göttlicher Faulheit dahinstreckt, von den Mittagsstrahlen durchwärmen

lassen! Kaum hat Murillo Schöneres in dieser Art hervorgebracht. Ein weibliches Porträt (Fräulein Schubert, die spätere Gattin des Dichters Paul Heyse vorstellend), zeigt Lenbach schon auf einer ganz anderen Bahn, auf welcher er dann mit so überraschendem Erfolge weitergewandelt ist. Hier erkennt man in jedem Pinselstriche das Studium der großen Meister dieses Fachs; aber es ist keine Nachahmung, sondern eine selbstschöpferische Kunst, die sich an den Mustern der alten Zeit gebildet hat. Der Künstler hat kein bestimmtes Vorbild vor Augen gehabt; seine Lieblinge waren vor Allen: Tizian, der größte Porträtmaler, den die Welt gesehen, Tintoretto, Rubens, Van Dyk, Rembrandt und Velasquez; dann auch Reynolds und Gainsborough, die beiden trefflichen Engländer, die sich würdig an jene hohen Meister anreihen. Wie er sich von ihrem edlen Geiste hat durchdringen lassen, zeigt besonders sein Selbstporträt, das 1867 auf der Pariser Ausstellung Aufsehen erregte. Man kann ein gutes Bildniß daran erproben, ob es auch ohne Rücksicht auf die dargestellte Person Interesse hervorruft; wenn es den Charakter, das innere Wesen eines Menschen, nicht bloß dessen äußere Physiognomie wiedergiebt, so wird es nach Jahrhunderten ebenso interessiren, wie heute. Nur dann ist es ein ächtes Kunstwerk, und auf diesen Namen haben Lenbachs Bildnisse vollgültigen Anspruch. —

An seinem Selbstporträt ist oft getadelt worden, es habe das Aussehen eines alten Bildes; man glaube, es stelle einen schon vor Jahrhunderten Gestorbenen vor, und in Folge seiner allzu tiefen Farbe werde es mit der Zeit bis zur völligen Unkenntlichkeit nachdunkeln. Das Letztere ist mir nicht wahrscheinlich; denn in den vielen Jahren, seit ich das Bild besitze, hat es sich nicht verändert. Aber auch der Vorwurf, der in der ersten Bemerkung enthalten sein soll, scheint mir unbegründet; wie es glorreich für einen Dichter wäre, ein Drama geschrieben zu haben, das für ein Werk Shakespeares gelten könnte, so gereicht es auch nur zu Lenbachs Ruhm, wenn Kunstfreunde sagen, sein Bild könne von Rembrandt gemalt sein.

Einen ganz eignen Schmuck, wie ihn keine andere besitzt, habe ich meiner Gallerie durch zwei Landschaften und ein Genrebild dieses Künstlers verliehen. Sie sind auf folgende Art entstanden. Lenbach hatte sich im Spätsommer 1867 auf meinen Wunsch nach Madrid begeben, um einige der herrlichsten Bilder des dortigen Museums für mich zu copiren. Ihn begleitete, zu demselben Zweck, der damals erst zwanzigjährige, sehr begabte Ernst von Liphart, Sohn meines langjährigen Freundes, des berühmten Kunstkenners. Im April 1868 brach ich dann selbst nach Spanien, dem Lande meiner besondern Vorliebe, auf, um mit den beiden Malern

einen Ausflug nach Andalusien zu machen. Ich verweilte zunächst einige Wochen in Madrid, in den Kunstschätzen des einzigen Museums schwelgend, und meine vielen literarischen Freunde aufsuchend. Sodann reisten wir nach Cordova ab. Hier, wie in ganz Andalusien, konnte uns für die Denkmale der maurischen Herrschaft, in welchen, nebst den unvergleichlichen Naturschönheiten, die Hauptanziehungskraft dieses paradiesischen Landstriches besteht, mein eignes Werk über „Die Kunst und Poesie der Araber in Spanien und Sicilien“ als Führer dienen. Mich veranlaßte zu dieser Reise zugleich der Wunsch, durch wiederholte eigene Besichtigung der Reste arabischer Kunst die Irrthümer, die sich in mein Buch eingeschlichen haben konnten, für eine neue Auflage zu berichtigen. Auch Lenbach und Liphart hatten durch Lektüre meines Werkes lebhaftes Interesse für das hochgebildete Volk gewonnen, das noch so glänzende Zeugnisse seiner Kultur auf spanischem Boden hinterlassen hat. In Cordova verbrachten wir halbe Tage in der grandiosen Moschee, dem vielleicht merkwürdigsten Bauwerke der Welt, um sie uns in allen ihren Theilen einzuprägen. Die Moschee von Damaskus, von welcher Viele eine übertriebene Vorstellung haben und die ich seitdem zweimal besucht, kann gar nicht mit ihr in Vergleich kommen; dieselbe ist in ihrer jetzigen Gestalt auch ein viel jüngerer Bau, da der

ältere durch Timur verwüstet und niedergebrannt worden ist. Wir forschten, aber fruchtlos, auf einer öden, mit Steingeröll und Gestrüppe überdeckten Felsplatte am Guadalquivir nach sicheren, noch an ihrer Architektur erkennbaren Resten des Chalifenpalastes, der dort gestanden. Giebt sich die Hinfälligkeit und Wandelbarkeit alles Irdischen noch irgendwo eindringlicher kund, als an dieser Stätte? Da wo einst die muhammedanischen Herrscher in höchster Machtfülle gethront, erhob sich später die Zwingburg des abscheulichen Gerichtshofes, der jeden Bekenner des Islam mit Folter und Holzstoß bedrohte. Nun sind Chalifenschloß und Inquisitionspalast in denselben Schutt zusammengesunken, so daß die Steine des einen sich nicht von denen des anderen unterscheiden lassen. —

In San Francisco de la Arryzafa, unfern der Stadt, überraschten uns die üppigen verwilderten Gärten, die in aller Pracht südlicher Vegetation prangten; wir glaubten in ihnen Reste der berühmten Gartenanlagen zu erkennen, mit denen Abdurrhaman I. sein Lustschloß (Ruzafa) umgeben, und in welchen er das erste Exemplar der bis dahin in Spanien unbekannten Palme gepflanzt hatte. Der für mich wichtigste Ausflug, den wir von Cordova aus machten, galt dem Kloster San Geronimo; hier sollten vor nicht lange Trümmer des feenhaften Lustschlosses Azzahra entdeckt worden sein, das Abd-

urrhaman III. seiner Geliebten errichtete und mit überschwänglicher Pracht ausstattete, derart daß es als Wunderwerk von Reisenden aller Länder besucht wurde. Ich hatte schon in Madrid erfahren, es sei, bald nach jener Entdeckung, eine Gesellschaft zusammengetreten, um an dieser Stelle Ausgrabungen im großen Maßstabe zu machen; doch sei wegen der politischen Unruhen, die alsbald ausgebrochen, der Plan nicht weiter verfolgt worden. — Wir gelangten mit einem Führer, der die Lokalität genau kannte, zu dem Hügelabhange, an welchem man einige, nun in das Museum nach Cordova gebrachte Ueberreste maurischer Architektur und Kunst entdeckt hatte, und den ich auch ganz mit den von arabischen Geschichtsschreibern gelieferten Angaben über die Lage des alten Lustschlosses in Uebereinstimmung fand. Aber wir gewahrten, trotz des eifrigsten Suchens, nichts als Steingebröckel, das kein charakteristisches Merkmal maurischer Kunst mehr an sich trug. Gerne hätte ich noch länger auf dem Platze geweilt; indeß mahnte uns der Führer zu schleunigem Rückzuge, weil einige in der Nähe weidende Stiere von der besonders wilden andalusischen Race drohend gegen uns heranschritten. Wie ist es doch möglich, daß in unserer Zeit, wo Ninive, Troja, Ephesus und Mykene wieder aus ihren tausendjährigen Gräbern emporsteigen, sich keine Unternehmungslust regt, um das Zauberschloß der Omma-

jaden wieder an das Tageslicht zu fördern? Ueber die Lage scheint mir kein Zweifel zu sein. Wir glaubten an jenem Hügelhange, beim Kloster San Geronimo, noch die drei Terrassen zu erkennen, über welche sich der Palast, oder vielmehr das Gewimmel von Palästen, mit seinen großartigen Gärten hinbreitete.

Auch in Sevilla folgten wir den Spuren der Araber, weilten viel in dem glänzend restaurirten Alcazar, wurden nicht satt, die märchenhaft schöne Giralda zu betrachten, durchforschten alle Kirchen, von denen zu vermuthen war, daß sie einst Moscheen gewesen, und ließen uns von einem kundigen Sevillaner auch in Privathäuser führen, die durch ihre Architektur kundgaben, daß sie noch aus der Zeit der Araber stammten. Die prachtvolle Kathedrale, wohl die imposanteste aller Kirchen germanischen Styls, lockte uns täglich in ihre erhabenen Hallen und fesselte uns zugleich durch die Gemälde des Murillo, den wir auch im Museum der Stadt und in dem Hospitale de la Caridad bewunderten. Einem Stiergefecht, das gerade stattfand, wohnten wir nicht bei; denn obgleich dasselbe in dem dortigen Circus, dem größten von Spanien, und durch die andalusische Nationaltracht, die man bei solchen Gelegenheiten noch in ihrem alten Glanze sieht, einen malerischen Anblick geboten haben würde, verabscheuten wir doch diese Metzgerschauspiele zu sehr,

als daß wir, nach früherem Besuche eines einzigen, einem zweiten hätten zuschauen mögen.

Von Gibraltar ward ein Ausflug an die afrikanische Küste, nach Tanger gemacht, das den beiden Malern durch die Trachten und Physiognomien der Bewohner überaus interessant war; sie nahmen einige Skizzen von Land und Leuten auf und wünschten sehr, zu diesem Zweck noch länger zu bleiben; allein ich konnte mich nicht zu langem Aufenthalte in dieser unwirthbaren und noch halb barbarischen Stadt entschließen, um so weniger, als ich schon früher dort gewesen war und beträchtliche Excursionen in das Innere des Landes unternommen hatte, die nur unter starker Eskorte gewagt werden konnten. Lenbach versichert noch jetzt, daß ihn Tanger durch seine ganze fremdartige Erscheinung und die wilde Originalität seiner Bewohner mehr angezogen habe, als das freilich in anderer Hinsicht unendlich merkwürdigere Kairo, das er seitdem gesehen hat. Ich begreife dies wohl, aber nur in einer Hinsicht; selbst in Oberägypten und Nubien habe ich nirgends so sehr den Eindruck von der Barbarei eines Volkes empfangen, wie an den von mir berührten Oertlichkeiten des Kaiserthums Marokko; Tanger, als Hafenplatz, ist noch die civilisirteste derselben. Aber, wie wird man sich, wenn man auch nur einige Tage in dieser Stadt geweilt hat, der Vorzüge bewußt, welche selbst das elendeste Dorf Europas vor

ihr besitzt! — Unser nächstes Ziel, und das Hauptziel der ganzen Reise, war das wundervolle Granada, das ich nun zum fünften Male besuchte, und wo ich früher zwei ganze Sommer verlebt hatte. Ich glaubte es nie so herrlich erblickt zu haben, und in vollem Maße bestätigte sich mir die schon früher gewonnene Ueberzeugung, es sei der schönste von allen Punkten der Erde, die ich auf meinen vielen Reisen gesehen. Eben war die Wonnezeit des Jahres angebrochen, welche hier wegen der hohen Lage und der Nähe des Schneegebirges später beginnt, als in den niedern Gegenden; die Vega, wie die von den Schlössern der Maurenkönige gekrönten Höhen, prangten im frischesten Grün des Frühlings; überall unter den üppigen Laubbögen blinkten und murmelten die silbernen Wellen der vom schmelzenden Schnee der Sierra Nevada geschwollenen Bäche. Die Granatbäume, die nirgends in gleicher Pracht gedeihen, hatten sich mit dem glühenden Roth ihrer Blüthen geschmückt, und in allen Wipfeln erscholl der schmetternde Gesang der Nachtigallen. Mir war, als sei ich in meine Heimath zurückgekehrt. Hier grüßte mich jeder Platz wie ein alter Bekannter, und ich ruhte nicht, bis ich sie alle meinen Begleitern gezeigt hatte. Wir ließen bald von der unvergleichlichen Alameda am Genil aus die Blicke auf die noch tief in ihren Schneemantel gehüllten Gipfel der Sierra gleiten, bald durchschweiften wir

die romantische Schlucht des Darro, auf welche die rothen Thürme und Zinnen der Alhambra durch dichtes Laubgrün herabschauten; vor Allem aber luden uns die Säle und Hallen der letzteren ein, täglich viele Stunden in ihnen zu verträumen. Indeß auch die anderen Ueberbleibsel arabischer Baukunst, den Garten der Königin jenseits des Genil, das sogenannte Cuarto-Real, mit dem undurchdringlichen Schatten seiner Laubgänge, den freilich nur noch mit Schutthaufen überdeckten Hügel Dinadamar besichtigten wir, um Abends in den Gärten des Generalife, unter den riesigen Cypressen ruhend, den Sonnenuntergang zu genießen. Wer kann sich je eines solchen Anblicks ersättigen? Meine beiden Begleiter waren so berauscht von der Herrlichkeit Granadas, daß sie in den ersten Tagen ganz ihre Kunst vergaßen und nur in dem Genusse schwelgten, welchen die zauberische Natur bot. Dann aber fühlten sie das Bedürfniß, einigen der empfangenen Eindrücke Dauer zu verleihen und die dazu besonders geeigneten Ansichten in Umrissen und Farbe festzuhalten. Lenbach hatte nie zuvor eine Landschaft gemalt und hat es auch später nie wieder gethan; aber er wollte doch versuchen, in wie weit er es vermöge. Zu diesem Behufe begaben wir uns jeden Morgen in der ersten Frühe, bevor die Sonnenstrahlen noch zu lästig wurden, auf den Thurm der Infantinnen, eine der arabischen Warten, die an

der Umfassungsmauer der Alhambra emporragen; und während die beiden Pinsel und Palette führten, saß ich neben ihnen, ein Buch in der Hand, oft jedoch das Auge über dasselbe hinweg in die Weite schweifen lassend. Das kleine Gemälde, das Lenbach hier zu Stande brachte, stellt die Aussicht, die sich droben bietet, in der einen Richtung dar, wo die Vega von der Sierra Elvira begrenzt wird. Dies ist die Gegend, wo Santa Fé liegt, jene Stadt, welche aus dem von Ferdinand und Isabella zum Zwecke der Eroberung Granadas geschlagenen Lager entstanden ist. Von dem nämlichen Dache, von welchem aus dies Bild aufgenommen wurde, oder von dem nächsten Thurme, mögen oft die maurischen Königinnen auf das Schlachtgetümmel der Vega hinabgeblickt haben, wie sich die christlichen Ritter in ihrer Stahlrüstung mit blinkenden Schwertern und die beturbanten Mauren mit Lanzen und gekrümmten Ataghanen bekämpften. Die Aussicht nach links auf den sogenannten „letzten Seufzer des Mauren" konnte leider auf dem Bilde nicht Platz finden; nur das geistige Auge sieht dort jenen Hügel, von welchem der unglückliche Boabdil, auf seinem Wege in die Verbannung, zum letzten Male auf sein Granada zurückschaute. — Nachdem uns die Mittagsgluth nach Hause getrieben, durchschweiften wir in den späten Nachmittagsstunden den nun sehr verödeten Albaïcin, jenen Theil der Stadt, der in

den meisten seiner Gebäude einen noch völlig arabischen Charakter trägt. Dann ward die Terrasse vor San Nicolas aufgesucht, wo man unter sich die Darro-Schlucht und darüber hinweg, auf der Höhe, die Alhambra gewahrt. Als wir zuerst die Terrasse betraten, auf der ich schon früher so manche Abendstunden verbracht, waren die beiden Künstler wie überwältigt von der Pracht der ihnen zu Füßen liegenden Landschaft und äußerten, daß dieselbe nur einen einzigen Fehler — den nämlich der Unwahrscheinlichkeit — habe; gelänge es einem Maler, sie getreu wiederzugeben, so würde man sagen, er habe das Bild der Phantasie, nicht der Natur entnommen. Wenn dann die sinkende Sonne die Gegend mit ihrem glühendsten Roth übergoß, und weiter das Licht, nach und nach erbleichend, durch alle Farben des Regenbogens hinspielte, legte Lenbach, der die Aussicht zu malen begonnen, oft verzweifelnd die Palette bei Seite. Sein Bild, auf dem man die lang hingedehnten Mauern, Zinnen und Thürme der Alhambra vor sich erblickt, wurde dennoch vollendet. Es zeigt zwar, daß er kein eigentlicher Landschaftsmaler ist, was er selbst auch nicht im Entferntesten behauptet; aber das Werk ist interessanter, als die Arbeiten von hundert geschickten Abschreibern der Natur, weil hier ein bedeutender Künstler, ebenso, wie er in seinen Porträts das innere Wesen des Menschen darzustellen weiß, die

Seele der Landschaft wiedergegeben hat, welche sich ihm im begeisterten Moment enthüllt. Der Besitz dieses Bildes macht mich wahrhaft glücklich; denn es versetzt mich so lebhaft, wie kein anderes, in die alte Maurenstadt zurück. — Ein drittes, nur kleines Gemälde, das Lenbach hier noch entwarf, gehört mehr dem Genre an, aber jenem höheren, wovon Schwind so vortreffliche Beispiele gegeben hat. Es stellt den Tocador de la Reina vor, jenen kleinen, reizenden Pavillon, der, unfern des Comaresthurmes auf der Alhambra in schwindelsteiler Höhe über dem Darro schwebt. Im Vordergrunde sitzt der junge Liphart, mit Zeichnen beschäftigt, und unter den Arkaden des Tempelchens stehe ich, die Blicke nach dem Generalife hinübersendend, dessen Umrisse an dem gegenüberliegenden Abhange hervordämmern. Die noch grandiosere Aussicht nach rechts hin auf die Schneegipfel der Sierra Nevada ist durch das kleine Gebäude verdeckt.

Als die Sommerhitze lästig zu werden begann und auch der grüne Teppich der Vega nach und nach gelbere Farben annahm, brachen wir wiederum nach Norden auf. Wir besuchten noch Saragossa, den Montserrate, dieses Wunder malerischer Naturschönheit, und kehrten über Barcelona, durch Südfrankreich und die Schweiz, nach Deutschland zurück. An Arbeiten, die Lenbach seitdem für mich beendigte, hat meine Gallerie noch einige Studien-

köpfe und Porträts aufzuweisen. Darunter ist das eines Mönchs von erstaunlicher Tiefe der Charakteristik; so mag Torquemada ausgesehen haben, der aus Herzensbedürfniß und aus inniger Ueberzeugung, ein gottgefälliges Werk zu vollbringen, im Zeitraume weniger Jahre zehntausend Ketzer verbrannte. — Im Malen meines eigenen Bildnisses konnte der Künstler sich nie Genüge thun und hat, nachdem er schon 1862 mich porträtirt, sehr häufig, wenn er seine frühere Arbeit erblickte, eine neue begonnen; diese vertauschte er dann abermals mit einer neuen, bis die beiden, jetzt noch vorhandenen Porträts als letzte Resultate so vielen Fleißes übrig blieben.

---

## VIII.

Die Bekanntschaft des sehr begabten Karl Rahl aus Wien machte ich bei Genelli, dessen glühender Bewunderer er war. Er hatte lange Zeit, bis zu vorgerückterem Lebensalter, geringe Theilnahme für seine Arbeiten gefunden; und erst etwa seit dem Jahre 1850 war es ihm gelungen, bedeutendere Bestellungen zu erhalten. Unter allen Entwürfen, die er mir zeigte, erschien mir der einer Cimbernschlacht als der gelungenste. Seine

Skizze stellte dar, wie, nach der Schilderung Plutarchs, eine Schaar von Cimbern von ihrer Wagenburg herab einen verzweifelten Todeskampf gegen die Römer führt und die cimbrischen Weiber ihre Kinder zerschmettern, damit diese nicht in die Gewalt der Feinde fallen. Die Scene hatte Rahl mit höchster dramatischer Lebendigkeit aufgefaßt. Es war ihm ein hohes Ziel des Ehrgeizes, ein eigenes Gemälde neben denen seines angebeteten Genelli aufgehängt zu sehen; daher übertrug ich ihm mit Freude die Ausführung jenes Schlachtstückes in großem Maßstabe. Leider hinderte ihn die Nothwendigkeit, andere unternommene Arbeiten zu vollenden, lange an dem Beginne der für mich bestimmten; und als er endlich an die Zeichnung des Cartons gegangen war, überraschte ihn der Tod. Wie das frühe Hinscheiden des talentvollen Mannes, der noch Werthvolles für die Kunst hätte schaffen können, so beklagte ich es auch, meine Sammlung nicht mit einem Werke seiner Hand bereichern zu können, das, seiner eigenen Meinung nach, die bedeutendste aller seiner Leistungen geworden sein würde. Nur einen spärlichen Ersatz dafür boten mir einige Bildnisse Rahls, deren Erwerbung mir später gelang. Er hat in früheren Jahren sehr viele Porträts gemalt, die sich meistens in Wien, Oldenburg und Holstein befinden. Dieselben sind sehr ungleich an Werth; manche nur flüchtig hin-

geworfen, andere dagegen vortrefflich. Das gleiche gilt von den in meiner Gallerie befindlichen. Das Bildniß des Landschaftsmalers Willers, sowie dasjenige eines alten Mannes mit langem weißen Bart, könnten sich neben den Bildern guter alter Meister behaupten; die beiden Frauenköpfe dagegen, die nur als Studien zu betrachten sind, scheinen mir geringer.

Ein äußerst feiner und geistvoller Künstler im Fache des höhern Genre ist Ludwig von Hagn. Ich habe seine Arbeiten stets mit großer Theilnahme verfolgt und das Entstehen, wie den Fortgang seiner Werke hier und in Rom beobachtet, wo ich den hochgebildeten Mann mehrmals getroffen. Lange Zeit wandte er mit Vorliebe das Rococokostüm auf seinen Bildern an, und letzteres, mag man meine Abneigung gegen dasselbe auch kindisch schelten, verleidete mir einigermaßen die Freude an ihnen. Für mein Gefühl klebt diesem Kostüm immer etwas Nüchternes und Prosaisches an, und ich begreife nicht, weshalb ein Maler unter so vielen anderen, ihm zu Gebote stehenden, sich gerade dieses wählen mag, das so wenig pittoresken Reiz bietet und an Häßlichkeit nur von dem heutigen übertroffen wird. Als ich einst in Hagns Atelier trat, freute es mich daher sehr, zu bemerken, daß er selbst dieser Meinung geworden zu sein schien. Ich fand bei ihm eine fast vollendete italienische

Gartenscene, Männer und Frauen in der schönen Tracht der Renaissance, im behaglichen Genusse der Gegenwart, theils mit Musiciren, theils mit gegenseitiger Unterhaltung beschäftigt. Es erschien mir als die Krone aller bisher von mir gesehenen Bilder Hagns, und ich zögerte nicht, es meiner Collection hinzuzufügen. Der wonnevolle Aufenthalt in den Gärten des Südens könnte nicht anmuthiger geschildert sein, und lebendig sehen wir vor uns hier jene schöne Zeit, da Künstler, Gelehrte und Dichter, in Gesellschaft reizender, an geistiger Bildung mit den Männern wetteifernder Frauen, ihre allem Edlen geweihten Zusammenkünfte hielten. — Ein zweites, im gleichen Geiste concipirtes Gemälde Hagns stellt eine Terrasse des Gartens Colonna vor und ist, gleich jenem, von holden Frauengegestalten belebt.

Allzu früh mußte ich den Verlust des mir innig befreundeten ungemein begabten August Henneberg beklagen. Er hatte, obgleich der Kunst von Jugend auf hold, sich doch der ausschließlichen Beschäftigung mit derselben erst spät zugewendet und verspürte die Folgen davon bis an sein Ende. Es war ein unschätzbarer Vortheil für die Maler des 16. und 17. Jahrhunderts, daß sie schon als Knaben in die Schulen der großen Meister kamen, und wenn sie zuerst auch nur Farbenreiberdienste thaten, doch nach und nach, ebenso leicht,

wie ein Kind fremde Sprachen erlernt, sich fast spielend die Technik des Zeichnens und Malens aneigneten. Talent und Genie freilich lassen sich nicht lernen, und wo sie fehlen, wird alle Uebung nie zur Produktion von Bedeutendem führen; doch wo sie vorhanden sind, wird ihre volle Entwickelung durch frühe Uebung sehr erleichtert, und der Künstler, der letzterer entbehrt, hat diesen Mangel noch lange, wenn nicht für immer, zu empfinden. So erging es Henneberg. Ich möchte ihm mehr als Talent, ich möchte ihm Genie zuschreiben; allein er arbeitete mit großer Anstrengung, und da er als ächter Künstler sich nicht Rast gönnte, bis er Composition, Zeichnung und Färbung zu seiner vollkommenen Zufriedenheit bewältigt hatte, rückte sein Schaffen sehr langsam vor. Mit seinem „Ritt nach dem Glücke" war er wohl zehn Jahre lang beschäftigt; nachdem er unter vieler Mühe die Zeichnung in festen Strichen auf die Leinwand gebracht, änderte er doch beständig, und oft in nicht glücklicher Weise, daran. Es war in ihm eine gewisse Unsicherheit; jede kritische Auslassung seiner Freunde erschien ihm als wichtig; oft befolgte er den Rathschlag des Einen, bis dann ein Anderer in sein Atelier trat und er, diesem Gehör gebend, wieder zu seinem frühern Entwurfe zurückkehrte. So ist die Composition vielmals umgeworfen und neu gestaltet worden, bis sie zuletzt in ihre endgültige Form kam, die der Maler

doch nur mißmuthig bestehen ließ, indem er daran verzweifelte, etwas ganz Genügendes schaffen zu können. Ich glaube nicht, daß diese letzte Form die glücklichste war; bei ihrem Anblick schien es mir, daß ich das Bild früher viel schöner gesehen hätte. Das erste Gemälde, durch das Henneberg verdientes Aufsehen erregte, war seine wilde Jagd, die er zweimal gemalt hat. Das eine Exemplar war lange zu Paris in Privatbesitz geblieben und ist jetzt in die Nationalgallerie nach Berlin gelangt. Das zweite, etwas kleinere, schmückt meine Sammlung. Als ich es zum ersten Male in dem Salon zu Paris sah, wo es gemalt worden war, hörte ich einen Kunstfreund, der davor stand, zu dem andern sagen: Voilà un peintre qui a bien étudié son Delacroix, und daß es unter dem Einfluß dieses genialen Franzosen entstanden, ist unverkennbar. Das Bild schildert nach Bürgers Ballade, wie der wilde Jäger mit seinem Gefolge auf brausenden Rossen durch das Getreidefeld hinsprengt, und ein jammerndes Weib sich vor ihm niederwirft, ihn beschwörend, nicht ihren gesammten Besitz zu Grunde zu richten. Neben ihm befindet sich seine Geliebte, zu seiner Rechten sein guter, zur Linken sein böser Engel. Das Bild bezeichnet einen Höhepunkt der neueren Kunst; es ist aus einer stark anschauenden Phantasie hervorgegangen. Nur wahre Genialität konnte alle diese vom Wirbel der wildesten Bewe-

gung fortgerissenen Gestalten in ihren verschiedenen Stellungen concipiren; nur die höchste, wenn auch mit Anstrengung errungene Meisterschaft sie so wiedergeben. Besonders bewundernswerth ist auch die Farbe, welche, in ihrer Vertheilung auf die Figuren, die Illusion des Unstäten, Vorüberfliehenden hervorruft; man glaubt buchstäblich das Zittern der Aehren, den hinsausenden Galopp der Rosse und die vorwärts stürzende Hast der Reiter zu sehen.

In mannigfaltigen Vorwürfen, und fast immer mit Erfolg, hat sich der talentvolle Wilhelm Lindenschmit versucht. Unter Allem, was ich von ihm kenne, zog mich sein Fischer am meisten an. Das Bild stellt nach Goethes Gedicht vor, wie der junge Fischer im Begriffe steht, den Lockungen des Flußweibes zu unterliegen: „Halb zog sie ihn, halb sank er hin." Die Formgebung der beiden Gestalten ist höchst gelungen, die Scenerie mit feiner Naturempfindung aufgefaßt, die Farbe weich und von großer Tiefe.

Wenn andere Werke dieses Künstlers, nach meinem Gefühle, nicht auf gleich hoher Stufe stehen, so liegt Solches gewiß nicht an dem darin entfalteten Talente, sondern an den Gegenständen; welch ein ungleich günstigerer Vorwurf für die Malerei ist doch dieser „Fischer", als z. B. die „Stiftung des Jesuitenordens"! Wie große Kraft der Charakteristik Lindenschmit auch auf letzterem

Gemälde entfaltet hat, so drängte sich mir vor demselben doch immer die Bemerkung auf, daß die Kunst es nicht sowohl mit dem Charakteristischen, als mit dem Schönen zu thun hat.

So oft die mächtige Anziehungskraft, die von jeher Steinles Atelier auf mich übte, mich nach Frankfurt führte, pflegte ich auch dessen Lieblingsschüler, Leopold Bode, aufzusuchen. Auf ihn ist ein Theil der seelenvollen Anmuth, des innigen Gefühls, das besonders den Zeichnungen und Aquarellen seines großen Meisters so unsäglichen Reiz verleiht, übergegangen. In der Mutter mit dem Kinde hat er eine Scene aus der Chronik eines fahrenden Schülers von Clemens Brentano zum Stoff genommen. Weit lieber als die Erzählung des Dichters, deren alterthümliche Einfalt an Ziererei leidet, ist mir die Darstellung Bodes, wie die junge, trauernde Wittwe mit ihrem Kinde, das sie auf dem Arme trägt, umherwandelt und ihm ein Lied vorsingt. Wehmuth um den Verlust des Gatten und unendliche Mutterliebe drücken sich in unübertrefflicher Weise in ihren Zügen aus, und eben so herzgewinnend ist die Unschuld in dem holdlächelnden Gesicht des Knaben.

Einem zweiten Gemälde Bodes, die Alpenbraut, liegt eine Ballade des österreichischen Dichters J. G. Seidl zu Grunde. Ein junger Jäger, in dem Viele, aber irrthümlich, Kaiser Max an der

Martinswand zu erkennen glauben, hält sich mühsam an einem Felsenabhange, der seinem Fuße kaum Platz zum Stehen bietet, fest, und eine unheimliche weibliche Gestalt, eine Personifikation des Schwindels, umklammert ihn von hinten und sucht ihn in den Abgrund zu reißen. Bei längerem Anblick dieser beiden Gestalten an der unerklimmbaren Steinwand und der riesigen Schneegipfel, die rings aufragen, erfaßt uns förmlich Schrecken. Schwind rühmte dies kleine Bild außerordentlich und sagte einmal scherzend: „Das ist ja gerade, als ob ich es gemacht hätte; nur daß ich nicht so gut malen kann." — Diese beiden Gemälde befriedigten mich so sehr, daß ich Bode bat, eine größere Composition, deren Skizze er mir vorlegte, die Geburt Karls des Großen, für mich auszuführen, und er setzte mehrere Jahre daran, um diese Arbeit zu vollenden. Mit welcher Liebe, mit welcher Sorgfalt der Künstler sich ihr gewidmet hat, zeigt das Bild. Den Stoff dazu geliefert hat die bekannte, auch von O. F. Gruppe in einem höchst gelungenen, aber seltsamer Weise wenig bekannten epischen Gedichte behandelte Sage von Pipin und Bertha, die schon in dem altfranzösischen Roman von „Bertha mit dem großen Fuße" erzählt ist. Die Geschichte, die später viele Umwandlungen erfahren hat und in verschiedene Lokalitäten versetzt wurde, ist folgende: König Pipin hatte seinen Marschall mit Gefolge an den Hof des

Herzogs von Schwaben gesandt, um für ihn um die Hand von dessen Tochter Bertha zu werben. Nun traf es sich, daß die Prinzessin der Tochter des Marschalls sehr ähnlich war, und dieser gerieth in Folge davon auf den Gedanken, die erstere bei Seite zu schaffen, die letztere aber, an ihrer Statt, in die Arme des Königs zu führen. Er gab daher seinen Dienern Befehl, Bertha in einem Walde umzubringen, diese aber entging wunderbar dem Tode und wurde von einem Müller im Mühlthal bei Starnberg gastlich aufgenommen. König Pipin, der sich inzwischen arglos mit der Tochter des Marschalls vermählt hatte, gelangte später auf einem Jagdzuge in die Mühle, erkannte hier die für ihn bestimmt gewesene Prinzessin an ihrem großen Fuße und entdeckte den ganzen Betrug. Gerade als er sich anschickt, sie als die wahre Königin in sein Land heimzuführen, wird er in den Krieg abgerufen. Er läßt Bertha in der ihr liebgewordenen Reismühle bei ihren Rettern, und als er, nach Verlauf eines Jahres, von dem Feldzuge zurückkehrt, tritt Bertha mit einem Knaben, den sie ihm geschenkt, dem späteren „Karl dem Großen", ihm entgegen. Die Hauptmomente dieser Sage hat Bode auf einem in drei Theile zerfallenden Gemälde dargestellt. Das Seitenbild links zeigt die Prinzessin, hingesunken in der Waldwildniß, wo die Diener des Marschalls sie hilflos zurückgelassen. Zu ihren

Häupten steht ein Engel, der sie vor einem, ihr Leben bedrohenden Wolfe beschützt. Dieser Seitenflügel ist von außerordentlicher Schönheit. Auf dem Nebenbilde rechts sehen wir dann Pipin, wie er dem holden, in der Mühle gefundenen Mädchen knieend die Füße wäscht und in ihr die wahre Gemahlin erkennt. Das größere Mittelbild endlich führt die Scene vor, wo Pipin mit seinem Heergefolge zu der Mühle wiederkehrt und Bertha ihm, den künftigen Herrscher der Welt auf den Armen tragend, entgegengeht. Das Gemälde ist in allen seinen drei Abtheilungen reizend und voll naiver Anmuth. Nur die Figur des knieenden Pipin möchte etwas aus dem Tone herausfallen, da sie meines Erachtens nicht ohne einen Anflug von Affectation in ihrer Bewegung ist.

Ein sehr interessantes Bildchen sind die Satyrn, welche einem Hasen in der Campagna nachsetzen, von C. Böheim, einem jungen Manne von ernstem Streben, der sich in Rom der Kunst mit enthusiastischer Liebe hingab und ihr durch einen allzufrühen Tod geraubt wurde. Die Satyrn in ihrer halb thierischen Natur sind mit wahrem Humor dargestellt; das Colorit kann in seiner saftigen Tiefe an Rubens erinnern und Böcklin würde nicht unzufrieden sein, das Stück gemalt zu haben.

Einen großartigen Vorwurf wählte H. Wislicenus, als er die Phantasie, von den

Träumen getragen, darzustellen unternahm. Es war gewagt, in unserer Zeit, in welcher so vielfach der Realismus als Kunstprinzip gepredigt wird, ein nur im Reiche der Einbildungskraft lebendes Idealwesen zu verkörpern. Wenn die Alten solchen Wesen, wie dem Sieg, der Hoffnung u. s. w. menschliche Gestalt liehen, so war dieses für sie viel leichter, da dieselben schon im Glauben des Volkes als Gottheiten lebten, oder doch nach Analogie der übrigen Götter und Göttinnen als wirkliche Personen betrachtet wurden. Bei uns verhält es sich hiermit wesentlich anders: wir wissen, daß wir es nur mit Abstraktionen zu thun haben, wenn die Religion, der Glaube u. s. w. uns in der Kunst als Figuren vorgeführt werden. Große Maler sind jedoch vor diesem Wagnisse nicht zurückgeschreckt und haben es mit Glück bestanden; ich erinnere nur an Raphaels „Gerechtigkeit" im Vatikan, an Tizians „Geschichte" in der Marcusbibliothek, und an Leonardos „Caritas", die jetzt verschollen zu sein scheint, aber noch von Rumohr, der sie gesehen haben will, hoch gepriesen wird, so wie auch an die „Caritas" von Andrea del Sarto. Den Genannten ist Wislicenus mit vielem Talente gefolgt; daß er jede realistische Tendenz von vornherein fern gehalten, versteht sich von selbst. Seine „Phantasie", ein hohes, ideal geformtes Weib, die Lyra in der Rechten, die Augen begeisterungstrunken nach oben gerichtet, schwebt vor

uns wie eine Traumerscheinung, und in den geflügelten Genien, welche sie geschlossenen Auges umkreisen und gen Himmel tragen, sehen wir das unbewußte, aus einer inneren Naturkraft unabhängig vom Willen hervorquellende Walten der Phantasie verbildlicht. In der Zeichnung sowohl, wie im Colorit, hat Wislicenus hier höchst Achtungswerthes geleistet.

Derselbe berühmte Violinspieler, der auf dem früher erwähnten Gemälde Steinles auf der Höhe eines Thurmes geigend dargestellt ist, erscheint in einem Gemälde von James Marshall: Tartinis Traum, in einer anderen Situation. Eine Anekdote aus dem Leben des Musikers, der, ein früherer Paganini, wegen der erstaunlichen Virtuosität, mit der er sein Instrument zu behandeln wußte, in ganz Europa gefeiert war, erzählt Folgendes. Als der Jüngling Tartini Klosterschüler war, hatte er im Traume eine Erscheinung des Teufels, der ihm eine unendlich schwierige Sonate vorgeigte und dabei mit grinsendem Hohngelächter zu ihm sprach: „Das vermagst du mir nicht nachzumachen!“ Der junge Tartini, der sich schon für einen vollkommenen Violinisten hielt, hatte seitdem keine Ruhe. Immer klang ihm das höllische Tonstück in das Ohr, und zuletzt gelang es ihm, nach jahrelangem Bemühen, die Teufelssonate, oder den sogenannten Trillo del Diavolo, mit gleicher Meisterschaft zu spielen, wie sein satanischer Lehrer. Den Moment, wo der

Klosterschüler in unruhigem Schlummer auf dem Lager sich umherwerfend daliegt und Lucifer ihn, unter tollen Grimassen, das Bravourstück hören läßt, führt Marshalls Bild mit der höchsten Lebendigkeit vor. Es gemahnt uns in seinem, mit barockem Humor versetzten Charakter an Hoffmanns Nachtstücke.

Ein begabter Künstler, Ernst Muhr, hat zu meiner Sammlung eine Zigeunerfamilie beigesteuert, ein treffliches Bild, in welchem in hohem Grade das, was man „Stimmung" zu nennen pflegt, waltet. Es zeigt, daß der Maler bei der Schöpfung desselben eben so ganz von Einer Empfindung ergriffen gewesen ist, wie der lyrische Dichter, wenn er ein Gefühl oder einen empfangenen Eindruck in ein Lied ausströmt. Man wird an Lenaus „Zigeunerromanze" erinnert. An das Talent dieses Ernst Muhr knüpften sich noch schöne Hoffnungen, als er der Kunst, der er sich mit ganzer Seele hingab, und der Welt gerade in dem Momente entrissen wurde, da ein Sonnenblick des Glückes sein bis dahin trübes und sorgenvolles Leben zu erhellen begann. Lange hatte er um kargen Lohn, und ganz wider seine Neigung, an der Ausführung der Fresken Kaulbachs in Berlin arbeiten müssen — eine seines edlen Talents durchaus unwürdige Aufgabe; sodann, nach München übergesiedelt, hatte er sich selbständigen, mit verdientem Beifalle begrüßten Com-

positionen zugewendet und, schwierige äußere Verhältnisse besiegend, eine Geliebte heimgeführt, die er seit Jahren im Herzen getragen; da nahm ihn der unerbittliche Tod hinweg. — Wie viele von den Malern, mit denen ich in der doch verhältnißmäßig nur kurzen Dauer der letzten zwanzig Jahre in Berührung gekommen, habe ich schon dahinsterben sehen! Oft, wenn ich in meiner Gallerie wandere, durchschauert mich ein Gefühl, als ob ich mich auf einem Kirchhofe befände: so viele der Bilder mahnen mich an den Heimgang ihrer Urheber! Ach, und vor einigen, wie vor dieser Zigeunerfamilie Muhrs, kann ich den bitteren Gedanken nicht unterdrücken, daß so manche, von Begeisterung für das Schöne glühende Künstler in der Vollkraft ihres Schaffens in das Grab steigen mußten, ehe sie noch das Ziel ihres ernsten Ringens erreicht, während es zahllosen Alltagsmenschen vergönnt ist, ein fruchtloses Dasein bis in ein hohes Alter fortzuführen!

Platens Ballade „Das Grab im Busento" hat Moritz von Beckerath zu seinem Gemälde Alarichs Bestattung angeregt. Die nächtliche Scene, wie der tapfere Gothenfürst von seinen Getreuen in das Bett des abgeleiteten Stromes hinabgelassen wird, um dort neben seinen Kriegsrossen bestattet zu werden, ist in Umriß wie Farbe sehr wirkungsvoll wiedergegeben, und die kühne und markige

Zeichnung beweist, daß der Künstler mit Erfolg in die Schule des Cornelius gegangen ist, während er im Colorit sich andere bessere Vorbilder gewählt hat. Ich weiß an dem ganzen Bilde nichts auszusetzen, als daß es allzu dunkel gehalten ist. Es befindet sich an dem hellsten Platze meiner Gallerie, der sich auffinden ließ; und doch tritt es in all seinen Details nur an sonnigen Tagen vollkommen hervor. Einen Tadel, der bisweilen über diese Bestattung Alarichs ausgesprochen wird, kann ich nicht für gerechtfertigt halten. Man sagt: die Stellung des Gothenkönigs erinnere stark an die des Christus auf der berühmten Kreuzabnahme von Rubens. Wenn dieses wirklich in auffallender Weise stattfindet — worüber sich noch streiten läßt — so stumpft sich doch der daraus abgeleitete Vorwurf ab, wenn man erwägt, daß auch die größten Maler kein Bedenken getragen haben, Einzelnes aus den Werken Anderer für sich zu verwerthen. Ich habe hiervon schon oben einige Beispiele angeführt und will diesen nur noch hinzufügen, daß Raphael unverkennbar bei seinem Adam und Eva in den Logen das erste Menschenpaar auf Masaccios Fresko in der Kirche del Carmine zu Florenz vor Augen gehabt hat. Nur die Armuth, welche überall von Fremdem borgt, weil sie nichts wahrhaft Selbständiges zu schaffen vermag, verdient Geringschätzung; doch wer gezeigt hat, daß er im Wesentlichen auf eigenen

Füßen steht, dessen Leistung wird durch Benutzung dieses oder jenes schon dagewesenen Motivs in ihrem Werthe nicht beeinträchtigt.

Mit Glück in die Fußstapfen seines Lehrers Schwind, der ihn ungemein schätzte, ist Julius Naue getreten. Besonders bekannt wurden seine theils in Fresko, theils in Oel gemalten Compositionen aus der nordischen Mythologie und aus der Völkerwanderung. Ich besitze von ihm ein ganz kleines, artiges Gemälde, eine Schwanenjungfrau, die von einem Ritter belauscht wird; sodann ein zweites, weit bedeutsameres, auch größeres: Die Plejaden. Es ist nach den Schlußversen meines gleichnamigen erzählenden Gedichtes componirt und stellt dar, wie der junge Kallias, nach langen Irrfahrten durch Asien und nachdem er in der Schlacht von Salamis entscheidend mitgefochten, mit seiner geliebten Arete nach Athen zurückkehrt. Zum Verständnisse der Situation wird es am besten sein, die betreffenden Verse hier anzuführen:

„Kallias lehnt am Borde mit Arete —
Neben ihr des Vaters Aschenurne —
Und empor zum Himmel deutend, spricht er
Zu der Jungfrau: Sieh im reinen Nachtblau
Die Plejaden dort, die himmlischen Schwestern,
Die der Pilot als glückverheißende Zeichen
Preist. Schon meiner Kindheit Lieblingssterne
Waren sie; und als im fernen Lande,
Von Gefahr umdroht, bedrängt von Zweifeln,

Ich ihr mildes Licht gewahrte, fleht' ich,
Daß auf tiefumdunkeltem Pfad des Lebens
Führerinnen zum ersehnten Ziele
Sie mir seien. Bald dann, als Bethörung
Mich von Vaterland und Pflicht und Treue
Loszureißen drohte, weckt' ihr Strahl mich
Aus dem Sinnenrausche! Sieh, durch Strudel
Und Orkane haben nun die Holden
Mich — und dich an meiner Seite, Theure —
Ins gerettete Vaterland geleitet.

Wie er's sagte, glitt auf plätschernden Wellen
Uferwärts das Boot schon; des Piräus
Hafen nahm es auf; und vor den Beiden
Blühte in dem Rosenlicht der Frühe
Nach und nach mit all den wonnigen Plätzen
Attika empor; des Lykabettus
Gipfel warf den ersten Strahl des Morgens
In das Thal hinab, und fernher hörten
Sie die Wellen des Ilyssus rauschen."

Der Künstler hat seine Aufgabe in vorzüglicher Weise gelöst; aus seinem Bilde weht uns ächt-hellenische Luft entgegen; so dachte ich mir den Helden, wie er in Siegesbegeisterung aus der schönsten Schlacht der Welt zu seiner geretteten Vaterstadt heimkehrt; so die Jungfrau, in welcher Freude mit Trauer kämpft: Freude über den wiedergefundenen Freund mit Trauer um den Vater, der, in schwerem Seelenkampfe zwischen Pflicht der Dankbarkeit und Liebe zum Vaterlande, den Tod gesucht. Sehr sinnig und völlig im Geiste der Griechen, für welche

die ganze Natur beseelt war, läßt uns Naue in den sieben leuchtenden Sternen der Plejaden wirklich Gestalten himmlischer Jungfrauen erblicken.

Einem anderen Schüler Schwinds, dem früh in Italien verstorbenen Anton Kraus, verdanke ich ein hübsch empfundenes und gemaltes Bild, das einen zum Sängerkrieg auf die Wartburg ziehenden ritterlichen Dichter mit seinem Knappen vorstellt.

Das Gebiet des sogenannten eigentlichen Genre ist in meiner Gallerie spärlich vertreten. Ich finde nur an solchen Gemälden Gefallen, die meinem Geist und meiner Empfindung etwas sagen. Selbst Mieris und andere Niederländer lassen mich meistens völlig gleichgültig, mögen die Atlaskleider ihrer Damen auch noch so sauber der Natur nachgeahmt sein. Dienstmädchen, die ihrer Herrschaft den Kaffee präsentiren, bayerische Gebirgsbauern, an denen die nackten Kniee das Interessanteste sind, finden sich nicht in meiner Sammlung. Hoch über dieser untergeordneten Art des Genre stehen, nach meiner Meinung, die Gemälde von Karl Spitzweg, und ich habe deshalb immer eine große Vorliebe für sie gehabt. Sie sind eben so voll von Humor, wie von tiefem und feinem Gefühl, und auch die malerische Ausführung läßt nichts zu wünschen übrig. Höchst gelungen ist die Serenade aus dem ersten Akt des Barbiers von Sevilla wiedergegeben. Man sieht einen Platz der alten Hauptstadt Andalusiens

bei Nacht; hinten die Giralda, vorn den Grafen auf einer Terrasse und unten die Musikanten, welche die Serenade bringen. Die Letzteren in ihrem Eifer des Spiels und ihren zum Theile pathetischen Stellungen sind mit köstlichem Humor aufgefaßt, und das Ganze wird von der heitersten Laune belebt, zu der sich doch ein romantischer Reiz gesellt. — Nicht minder ergötzlich ist der Hypochonder, der aus einem Dachzimmer hervorblickend am frühen Morgen die Witterung prüft, während unten in einem Stübchen noch bei Licht gearbeitet wird; dann das Liebespärchen, das bei Tagesanbruch zärtlich von einander Abschied nimmt, indessen hinten der Conducteur des zur Abfahrt bereit stehenden Omnibus ungeduldig den mitreisenden jungen Mann erwartet, der sich gar nicht von seiner Geliebten trennen mag. — Eine höchst charakteristische Scene orientalischen Lebens bieten die Türken im Kaffeehause dar. Die behagliche Gemüthsruhe, in welcher die Muhamedaner ganze Tage lang ihren Tschibuk rauchen und dabei so sorglos unbekümmert sind, daß man glaubt, sie würden sich in ihrem Genusse nicht stören lassen, wenn auch die ganze Welt um sie her unterginge, läßt sich nicht trefflicher schildern, als es hier geschehen ist. Ich gestehe, daß mir verschiedene Gemälde besonders deshalb lieb sind, weil sie mich an etwas Selbsterlebtes erinnern. Wie manches Mal habe ich in dem muhamedanischen

Quartier von Algier, in Konstantinopel, Kairo, Aleppo solche Gruppen von Rauchern gesehen! So mag dies Bildchen höhern Werth für mich, als für Andre haben; jedenfalls aber ist bewundernswerth, daß Spitzweg, der nie im Morgenlande war, sich mit der Phantasie dahin so lebhaft hat versetzen können. Vielleicht hat er in Triest, wohin viele Türken kommen, die nöthigen Studien gemacht. — Wie tiefes Naturgefühl dieser Künstler besitzt, beweisen zwei andere seiner Gemälde. Das eine zeigt die Waldklause eines Eremiten, welcher die Geige spielt, während ein Reh, den Tönen lauschend, neugierig aus dem grünen Dickicht des Waldes hervorschleicht; auf dem andern erblicken wir eine Gruppe von Sennerinnen, die sich auf einer Alm mit Zitherspielen ergötzen. Hier ist die Gebirgsnatur ebenso vortrefflich wiedergegeben, wie Tracht und Sitte der Bewohnerinnen des bayerischen Hochlandes, und es ist dem Maler in wunderbarer Weise gelungen, uns diese Alpenwelt so zu vergegenwärtigen, daß wir die frische Luft der Höhe einzuathmen glauben.

---

## IX.

Ich werde nun auf das Gebiet der Landschaft übergeführt. Es ist dies ein in unserer Zeit mit besonderer Vorliebe angebautes Feld; und wenn die heutige Malerei überhaupt mit derjenigen des 16. und 17. Jahrhunderts concurriren kann, so ist es auf diesem Gebiete, auf dem die Gegenwart höchst ausgezeichnete Leistungen aufzuweisen hat. Dennoch war ich von jeher der Meinung, die Landschaft, ebenso wie das Genre- und das Architekturbild, dürfe bei Bildung einer Gemäldesammlung nur in zweiter Reihe berücksichtigt werden. Alle diese Gattungen sind erst entstanden und ausgebildet worden, als die große Kunst in Verfall zu gerathen begann; und wie auch das Beste, das in ihnen hervorgebracht worden, doch nur einen untergeordneten Rang behaupten kann, wird klar, wenn man selbst einen ausgezeichneten Claude Lorrain oder Ruysdael, den vorzüglichsten Teniers oder Jan Steen einem Raphael oder Tizian gegenüberstellt. Sogar, wenn künftige Landschafts- oder Genremaler die vorhingenannten noch überträfen, ihre Arbeiten würden doch, neben einer sistinischen Madonna, einer Grablegung im Louvre, nur auf einer sekundären Stufe der Kunst stehen. Indem ich dieses einräume, will ich doch sogleich hinzufügen, daß ich gute

Landschaftsbilder außerordentlich schätze und hierin mit den meisten meiner Zeitgenossen übereinstimme. Es hängt das mit der Liebe zur Natur zusammen, welche in neuerer Zeit so viel mächtiger geworden als in irgend einer früheren. Besonders ist dieses bei den nordischen Nationen der Fall, wohl weil sie weniger inmitten im Freien leben und die Entbehrung des Naturgenusses während eines großen Theils des Jahres die Neigung zu demselben steigert. Daher haben auch die Niederlande, Deutschland und Frankreich am meisten auf genanntem Gebiete producirt. — Als ich nun damit umging, meine Sammlung auch durch Werke dieses Fachs zu bereichern, ward ich durch die Fülle trefflicher Leistungen, die ich vorfand, förmlich in Verlegenheit gesetzt. Von vornherein erkannte ich, ich müsse darauf verzichten, auch nur die bedeutendsten Künstler sämmtlich bei mir vertreten zu sehen. — Zuerst war mein Augenmerk auf die ideale, stylisirte oder sogenannte historische Landschaft gerichtet, und das Glück führte mir sogleich einige Gemälde zu, welche jene in ausgezeichnetster Weise repräsentirten. Fast gleichzeitig mit Genelli lernte ich dessen intimen Freund und begeisterten Verehrer Friedrich Preller kennen. Derselbe hatte schon einen großen Theil seines Lebens hinter sich, als er durch die Cartons zu seinem Odyssee-Cyklus zuerst in weiteren Kreisen Aufmerksamkeit erregte. Noch waren nur einzelne derselben,

und im verkleinerten Maßstabe, in Farben von ihm ausgeführt worden; denn den Auftrag, dies für den ganzen Cyklus zu leisten, erhielt er erst später von seinem Landesherrn. Ich betrachtete es daher als einen doppelt schätzbaren Vorzug, daß ich der Erste war, für den er die Leukothea und den Abschied des Odysseus von Calypso — nach meinem Urtheil die Perlen der ganzen Reihe — vollendete. Die beiden Compositionen sind inzwischen so allgemein bekannt geworden, daß ich darüber nur sagen will: sie zeigen die volle Kraft des Meisters in der Darstellung des Meeres und der Landschaft sowohl, wie des Figürlichen; ich weiß nicht, was ich mehr bewundern soll, die mit dem ganzen Zauber südlicher Natur ausgestattete Ufergegend des einen Bildes, oder die vom wildesten Sturmwind aufgewühlte Fluth des andern, wo die Nymphe aus der Spitze einer Welle gleich dem aufspritzenden Schaum derselben emporschießt. — Ein jüngerer Künstler, Franz Dreber, nun ebenso wie Preller schon dahingegangen, war mit großem Talente auf demselben Gebiete thätig. Während vieler Jahre in Rom lebend und völlig unbekümmert um den äußern Erfolg, hatte er in Deutschland wenig Aufmerksamkeit erregt; und ich selbst hatte nicht einmal seinen Namen gehört, als mich im Jahr 1864 ein Freund zu ihm führte, und mir einige seiner kleineren Arbeiten, die er mir zeigte, einen so hohen Begriff

von seiner Kunst gaben, daß ich seitdem sein Atelier fast alljährlich wieder besuchte. Dreber war nicht abgeneigt, meinem Wunsche gemäß, eine Skizze, Sappho am Meeresstrande, in großen Verhältnissen für mich zu malen, setzte indeß hinzu, daß bis zur Vollendung des Gemäldes Jahre vergehen würden. Er war von ernstem Eifer beseelt, etwas möglichst Vollkommenes zu leisten. Nachdem er mehrere Jahre unermüdeten Fleißes der Sappho gewidmet hatte, erklärte er plötzlich, er verzweifle daran, seine Arbeit zu Ende zu führen; kein Zureden half: er that lange keinen Pinselstrich an dem Bilde. So achtungswerth, der Leichtfertigkeit Anderer gegenüber, mir dies sein Verhalten auch erscheinen mußte, so beklagte ich doch solche allzugroße Aengstlichkeit. Um erfolgreich zu schaffen, bedarf der Künstler neben bescheidenem Fleiße und sorgfältiger Prüfung seiner eigenen Kräfte, doch auch der rechten Kühnheit. Zum Glücke fand Dreber einige Jahre später den verlorenen Muth wieder. Preller bestimmte ihn bei einem Besuche seiner Werkstatt, die aufgerollte Leinwand hervorzuholen, und sagte ihm so viel Lobendes über sein Bild, daß seine Zaghaftigkeit wich und er es nun mit rüstiger Kraft in nicht allzulanger Zeit beendigte. Dies ist unter den günstigsten Sternen geschehen, und ich darf das Schicksal dafür preisen; denn Dreber hat hier so Vorzügliches erreicht, wie ich ihm selbst kaum zu-

traute, und seine Sappho wird für immer ein rühmliches Denkmal seines edlen, von Erfolg gekrönten Strebens sein. Die landschaftlichen Motive hat Capri geliefert, und ich glaubte, als ich unlängst die herrliche Insel von Neuem besuchte, den hochragenden Felsen zu erkennen, neben dem Sappho am Meeresstrande wandelt. Die Dichterin in ihrer ernsten Trauer ist gleichsam die Gestalt gewordene Seele dieser Uferlandschaft und dieser Klippen, die selbst im vollen Lichte des Mittags ihren düstern Charakter nicht verlieren.

Die besten Arbeiten des in vielfacher Weise thätig gewesenen Albert Zimmermann gehören, wenn auch andere derselben beim Publikum mehr Beifall gefunden, dem Fache der historischen Landschaft an. Das Großartigste, was er hierin geliefert, möchte Golgatha während der Kreuzigung sein. Die wirkliche Lokalität, die er doch aus Zeichnungen kennen konnte, hat er dabei nicht benützt, aber sowohl in dem Terrain, den nackten finsteren Gebirgsmassen, wie dem von schweren Wetterwolken überdeckten Himmel, und dem unheimlichen, gespenstischen Lichte, das sich über das Ganze hinbreitet, sind die Schauer des Entsetzens, die selbst die todte Natur bei dem furchtbaren Vorgange durchzittern, vortrefflich ausgedrückt. Ein kühnes Unternehmen Zimmermanns war es, die Walpurgisnacht oder die Brockenscene aus dem Faust zu malen; mir

scheint jedoch, daß er seinen Vorwurf mit Glück bewältigt hat. Bei den Figuren, namentlich denen des Faust und Mephistopheles, ist ihm Schwind behilflich gewesen, da er selbst hierin weniger Uebung hatte. Wenn für die Tüchtigkeit der Zeichnung dieser Letzteren der Name des großen Meisters Bürgschaft leistet, so ist das Landschaftliche in seinem phantastischen Charakter, sind „die alten Felsennasen, wie sie schnarchen, wie sie blasen," in ihrer geisterhaften Beleuchtung gewiß nicht minder gelungen. Einen Scherz hat sich der Künstler erlaubt, indem er unter den zum Sabbath ziehenden Hexenmeistern und Hexen den damals noch lebenden Karl Rahl sehr erkennbar porträtirte.

Bei weitem nicht alle Landschaften meiner Sammlung kann ich hier einzeln besprechen. Mit Ausnahme weniger, z. B. einer sehr schönen Winternacht von Richard Zimmermann, dem Bruder Alberts, gehören dieselben der Gattung an, welche gewöhnlich mit dem Namen Veduten bezeichnet wird. Man versteht hierunter Aufnahmen bestimmter, wirklicher Gegenden, und knüpft an den Ausdruck eine geringschätzige Bedeutung. Solche Stichworte werden oft sehr mißbräuchlich angewandt. Landschaftsbilder, welche bloß die todten Formen einer Lokalität wiedergeben, können allerdings, wie viel Geschicklichkeit auch an sie verschwendet sein mag, keinen hohen Rang im Gebiete der Kunst, wenn überhaupt

einen beanspruchen; sie stehen auf derselben Stufe mit den gewöhnlichen Porträts, auf denen man alle Poren und Falten eines Gesichtes wahrnimmt, allenfalls auch seine Züge, doch ohne den Geist und Charakter, der sie belebt. Aber wie man die Bildnisse eines Rubens, eines Tizian, die in den äußeren Umrissen das innere Wesen eines Menschen lebendig zur Anschauung bringen, mit Recht nahezu den größten Werken derselben anreiht, so vermag der Maler, der eine Gegend mit lebendiger Anschauung erfaßt und sie so, wie sie sich in seinem Innern spiegelt, auf die Leinwand hinzubannen weiß, auch ächte Kunstwerke zu schaffen, und es ist höchst unrecht, diese als Veduten zu bezeichnen, insofern damit ein Tadel verbunden sein soll. Da jedoch der Name einmal in Umlauf gesetzt ist, will ich ihn beibehalten, ihn indeß von vornherein dadurch adeln, daß ich bemerke, wie auch Claude Lorrain, z. B. in seinem Bilde Acis und Galathea mit dem Aetna im Hintergrunde, solche Veduten im höheren Sinne gemalt hat. Das Gleiche gilt von den vorzüglichsten Landschaftsmalern unseres Jahrhunderts; sie haben bestimmte Gegenden aufgenommen, aber uns in ihren äußeren Umrissen das innere Wesen der Natur zu zeigen gewußt, sich auch nicht sklavisch an die ihnen vorliegende Oertlichkeit gehalten, sondern sie so umgestaltet, wie sie hätte sein müssen, um den Bedingungen eines guten Gemäldes zu genügen.

— Von dem Vater der neuern deutschen Landschaftsmalerei, dem trefflichen Joseph Koch, besitze ich eine Ansicht von Olevano, welche klar zeigt, wie eine gute Vedute beschaffen ist. Jeder, der dies wildromantische Felsendorf der Sabinerberge, welches früher der Lieblingsaufenthalt der römischen Maler war, gesehen hat, muß die Lokalität sogleich erkennen; und doch wird man umsonst einen Standpunkt in der Wirklichkeit suchen, wo sich genau diese Ansicht zeigt. Auf dem Bilde sehen wir gleichsam ein erhöhtes, potenzirtes Olevano, das so gar nicht auf der Erde vorhanden ist, das aber doch ein treueres Abbild des unvergleichlichen Dorfes giebt, als es eine Photographie thun könnte. — In ähnlichem Sinne hat Franz Catel das Theater von Taormina, mit der Aussicht auf den Aetna, dargestellt. Sein Bild hat nicht die Feinheit der Ausführung im Detail, nicht den Farbenzauber und das prangende Licht des südlichen Himmels, wie wir sie auf neueren Gemälden finden; es ist in kräftigen Umrissen hingeworfen, und auf ihnen viel mehr, als auf den Farben, beruht seine Wirkung. Gerade durch die Enthaltsamkeit in Bezug auf die Einzelheiten, durch die Verzichtleistung auf jeden blendenden Effekt, setzt der Künstler die Phantasie des Beschauers in Thätigkeit, so daß sie, wenn sie sich sonst mit dem ihr vor Augen Geführten begnügt haben würde, nun das Fehlende ergänzt und das

ganze Panorama vor sich hingebreitet erblickt, wie es sich in Taormina dem Auge entfaltet. Gewiß wird es demjenigen so ergehen, der je von einem der Steinsitze jenes Theaters den Blick über Meer und Insel hat schweifen lassen. Der Aussichtspunkt gehört zu den herrlichsten Europas und der Welt. Vor sich sieht man, in seiner ganzen gewaltigen Höhe, den schneegekrönten Aetna, an seinem Fuße von Wäldern umgürtet; weithin die üppig grünende Küste Siciliens mit blühenden Dörfern und Städten besät, bis sie fern hinter den Cyklopenfelsen am Horizonte verdämmert. Kehrt das Auge in die Nähe zurück, so gleitet es über das zerbröckelte Gestein der in ihren Umrissen noch erkennbaren Bühne, über Mandelbaumpflanzungen und Orangenhaine zu der tiefblauen Meerfluth hinab, welche, hier die ganze glorreiche Pracht des italienischen Himmels zurückstrahlend, um die Klippenufer wallt und schäumt. Keine Palette hätte Farben, um dies auch nur annähernd wiederzugeben; aber vielleicht hat Catel eben mit seiner bescheidenen Pinselführung mehr erreicht, als ein Virtuose des Colorits es vermöchte.

Ein nicht minder schätzbarer Landschafter als Catel, ihm verwandt in dem heiligen Ernst und durchdringenden Scharfblick, mit dem sein Sinn sich immer auf die großen und wesentlichen Züge in der Physiognomie der Natur richtete, war Joseph Rebell. Nur wessen Auge durch die Farbenkunst-

stücke neuerer Virtuosen geblendet ist, kann die hohen Verdienste dieses Mannes verkennen. In seiner Ansicht von Capri hat er mit den einfachsten Mitteln eine wunderwürdige Wirkung hervorgebracht. Die ganze Magie eines italienischen Sonnenunterganges: wie das sinkende Taggestirn sein letztes glühendes Gold auf die Felsen- und Klippenwarten der Insel und auf die im leisen Windhauche des Abends plätschernden Meereswellen senkt, ist über dieses reizende Bild verbreitet. Dabei drängt sich nirgends der selbstgefällige Künstler vor, der seine Meisterschaft bewundert sehen will; es genügt ihm, daß wir in dem wonnigen Anblicke schwelgen, den er selbst mit tief empfindender Seele genossen und so, wie er ihn empfunden, an der Staffelei reproducirt hat. Wie viele Ansichten von Capri auch aufgenommen worden sind — ich kenne keine, welche uns dieses Wundereiland so lebendig, nicht bloß vor das äußere, sondern auch vor das innere Auge stellte, welche uns mit so bestrickender Macht in seine vom Wogenschlag tönenden Grotten, auf seine sonnigen Felsvorsprünge und Halden, in die wie zum Träumen geschaffene Einsamkeit seiner Thäler lockte. — Auch das andere Bild Rebells, welches das in einem Garten des üppigsten südlichen Pflanzenwuchses gelegene Städtchen Casamicciola auf Ischia darstellt, bezeugt, wie liebevoll Rebell sich mit ganzer Seele in die

Natur versenkte, wie er die empfangenen Eindrücke nicht allein treu wiederzugeben, sondern sie uns auch an das Herz zu legen wußte.

Eine ähnliche Richtung verfolgte Karl Rottmann, der wohl unbestritten als der größte Landschaftsmaler neuerer Zeit dasteht. Da dessen Bilder sehr begehrt werden, muß ich es als eine Gunst des Schicksals anerkennen, daß meine Bemühungen, einige charakteristische Proben seines hohen Talentes zu erlangen, von Erfolg begleitet gewesen sind. Dieselben bekunden die seltene, beinahe einzige Gabe Rottmanns, eine Landschaft in ihren großen Formen, den hervorstechenden Zügen ihrer Physiognomie plastisch aufzufassen, aber auch die andere glänzende Seite seines Genius, welcher ebenso, wie er die äußeren Gestaltungen der Natur prägnant hervorzuheben verstand, auch deren Sinn und Geist, der sich uns in gehobenen Momenten kundgiebt, in lyrischer Begeisterung auszudrücken wußte. Ein kleines Bild aus seiner früheren Periode: eine Ansicht des Kochelsees im bayerischen Gebirge, zeigt seine Kunst noch nicht in ihrer vollen Entfaltung, trägt aber doch schon das Gepräge der Hand, welche später noch so viel Herrliches schaffen sollte. Wenn Autographensammler schon ein Blatt mit den Schriftzügen eines bedeutenden Autors als ein kostbares Besitzthum betrachten, wie viel theurer muß einem Kunstfreunde nicht das Erstlingswerk

eines großen Malers sein, das ihn das früheste, oft noch unsichere, oft aber schon erfolgreiche Ringen desselben sehen läßt! — Auf einer ganz anderen Höhe steht Rottmann schon in seinem Hohen Göll im Abendglühen, vom Hintersee aus gesehen. Die Abendfeier der Natur im Momente des Sonnenunterganges, wenn die verglühenden Strahlen auf einem Alpengipfel ruhen und der Letztere von den tiefklaren Wellen eines Bergsees zurückgespiegelt wird, ließe sich nicht schöner zur Erscheinung bringen, als es hier geschehen ist. Rottmann selbst hat dieses Bild in größerem oder kleinerem Formate verschiedentlich wiederholt und bis auf den heutigen Tag zahllose Nachahmer gefunden, welche dieselbe Gegend in demselben Momente zu malen versucht haben, ohne doch ihr Vorbild erreichen zu können. Noch jetzt ist in jedem Sommer und Herbste der kleine, unfern der Ramsau gelegene Hintersee an schönen Abenden von Schaaren junger Künstler umlagert, die ihre Blicke nach dem Hohen Göll richten und die wechselnden Tinten, welche die sinkende Sonne auf seine Firnen schüttet, mit ihrem Pinsel festzuhalten suchen. — Das Terrain, auf dem er die höchsten Triumphe feiern sollte, betrat Rottmann erst, als er Italien und später Griechenland bereiste. Bei den unvergleichlichen Gemälden, in welchen er das erste jener Länder in allen seinen mannigfaltigen Reizen geschildert hat,

wie noch kein Anderer, ist höchlich zu beklagen, daß sie an den Wänden eines nur spärlich gegen die Einflüsse von Wind und Wetter geschützten Arkadenganges angebracht sind und daher dem sicheren Untergange entgegengehen. Wie ist es doch nur möglich, daß man noch immer Experimente macht, in unserem Klima die äußeren Mauern von Gebäuden mit Fresken zu schmücken, da die Erfahrung schon seit Jahrhunderten gezeigt hat, daß solche, selbst unter dem italienischen Himmel, binnen kurzem von Regen und Sturm zerstört werden! Die großen und berühmten Gemälde, mit welchen Giorgione und Tizian das Kaufhaus der Deutschen am Rialto in Venedig zierten, waren schon zu Vasaris Zeit kaum erkennbar; jetzt gewahrt nur ein bewaffnetes Auge noch spärliche Reste so großer, unwiederbringlich verlorener Kunstwerke, und uns bleibt nicht einmal der Trost, in Holzschnitten oder Kupferstichen die Umrisse derselben bewundern zu können. Auch die neue Erfindung des Wasserglases, von welcher man glaubte, sie werde Fresken vor der schädlichen Wirkung der Witterung bewahren, scheint die Probe nicht genügend auszuhalten. — Um auf Rottmann zurückzukommen, so haben wir es gewiß zu preisen, daß er seine griechischen Landschaften, welche die schönste Zierde der neuen Pinakothek zu München ausmachen, für eine längere Dauer berechnete, und daß sie hoffentlich noch manche kommende Gene=

ration entzücken werden. Neben diese Meisterwerke dürfen sich die drei mir gehörigen Gemälde Rottmanns, die Griechenland ihre Entstehung verdanken, nicht stellen: sie nehmen jedoch an den Vorzügen derselben theil. Das eine, ein kleines Rundbild, zeigt, wie Großes sich mit wenigen Pinselstrichen erreichen läßt. Wir sehen eine einsam aus den Wellen aufragende Klippe des ägeischen Meeres vor uns. Ueber die Wogen, die sich bis in unermeßliche Fernen hinzubreiten scheinen, zittert eben der erste blasse Schimmer der Morgendämmerung. Der Anblick dieses Bildes erfüllt die Seele des Beschauers mit Naturandacht, als stände er einsam auf einem Schiffsverdecke inmitten des griechischen Meeres, in der ahnungsreichen Stille, welche dem Erwachen der heiligen Frühe vorausgeht. — In der Ansicht der Quelle Kallirhoë entfaltet Rottmann seine ganze Virtuosität in Wiedergabe der Bodenformation jener vielzerklüfteten und zerrissenen Felsenschlucht, aus welcher die von den alten Dichtern hoch gefeierte Quelle in der Nähe des Jupitertempels bei Athen hervorsprudelt. Zugleich aber hat der tief empfindende Maler die Melancholie, die ihn an dieser Stelle ergriffen, über sein Gemälde ergossen und weiß sie uns mitzutheilen. Wir fühlen mit ihm die Verödung dieser Schlucht, wo ehemals ein prachtvoller Tempel geragt. Verstummt sind die Chorgesänge der Priester,

die hier einst im Festzuge geschritten, und das Ohr vernimmt keinen anderen Ton des Lebens, als das Zirpen der dürstenden Cicade. — In dithyrambischer Naturbegeisterung ist unseres Malers Meeresküste im Sturm entworfen. Das Lokal ist offenbar Griechenland; doch weiß ich nicht genau anzugeben, welche Gegend desselben wir vor uns haben. Das hier vom wilden Sturmwind geballte, dort auseinanderstäubende Gewölk, durch das man in einen dunkelblauen Himmel von unergründlicher Tiefe hinausblickt, der vom Orkane gepeitschte, einsam dastehende Baum, und im Hintergrunde die rollende Meerfluth zeugen von einer Meisterhand. Nur wenige andere Landschaften wirken gleich überwältigend; nur in wenigen möchte die äußere Erscheinung so lebendig aus der Anschauung und der Empfindung des Künstlers wiedergeboren sein. Wir fühlen uns bei deren Anblick wie vom Athem des Naturgeistes selbst durchschauert. — Drei kleine Bilder, die Ausblicke auf Rom nach verschiedenen Richtungen hin gewähren, habe ich als Werke Rottmanns erstanden. Darüber, daß sie seiner vollkommen würdig sind, herrscht keine Meinungsverschiedenheit unter den Künstlern, wohl aber darüber, ob sie wirklich von ihm herrühren. Ich habe sie mit seinem großen Namen bezeichnet und werde diese Bezeichnung nicht eher ändern, als bis mir beweiskräftig ein anderer Urheber derselben angegeben wird. Meines Be-

dünkens ist unter den Malern aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, außer Rottmann, Keiner, der im Stande gewesen wäre, sie hervorzubringen, als etwa Catel, und gegen des Letzteren Urheberschaft sprechen doch starke Bedenken.

Wie Rottmann, so holte auch Bernhard Fries die schönsten Inspirationen zu seinen Landschaften aus dem Süden. Ein jüngerer Bruder des reichbegabten, lange vor ihm verstorbenen Ernst Fries, der mit Kopisch die blaue Grotte auf Capri entdeckte, stand er diesem an Talent kaum nach; aber unglückliche Lebensschicksale nöthigten ihn zu oft hastiger Produktion, und seine Leistungen sind daher sehr ungleich. Ich habe aus einem großen Cyklus italienischer und sicilianischer Landschaften, an dem er ein halbes Leben lang gearbeitet, zwei der vorzüglichsten ausgewählt. Dieselben erinnern in manchen Eigenschaften an diejenigen Rottmanns und sind ihnen namentlich in dem hohen Stylgefühl verwandt. Auf dem einen dieser Gemälde erblicken wir die Ufer des Flusses Oreto nebst der Admiralsbrücke bei Palermo, einen üppigen Südgarten, auf den sich die ganze Seligkeit des sicilianischen Sonnenlichtes herabsenkt. Hier, etwas weiter in der Richtung nach links, lag das alte arabische Lustschloß Favara, das noch den normannischen Königen zum Aufenthalte diente und von den morgenländischen Dichtern, die an ihrem Hofe eine

Stätte fanden, vielfach besungen ward, von dem aber jetzt nur noch wenige Trümmer vorhanden sind. — Auf dem zweiten der Bilder von Bernhard Fries werden wir in das Sabinergebirge geführt, das ihm oftmals zum Aufenthalte gedient, und dem er seine Motive mit Vorliebe entnommen hat. Vor uns liegen die Mamellen, jene beiden allen Malern wohlbekannten Felsrücken zwischen Civitella und Subiaco. Die Lebendigkeit und Treue, mit welcher dieser unvergleichliche Fleck Erde hier vor uns hingezaubert wird, hat mich immer an dieses Gemälde gefesselt; ich wandle bei dessen Betrachtung dieselben Pfade, auf denen ich so oft wirklich hingeschritten bin, und jedes Plätzchen erfüllt mich mit süßen Erinnerungen an einen glücklichen Sommer, den ich einst hier verbrachte.

Auch der treffliche, seinen vielen Freunden erst kürzlich in vorgerücktem Alter entrissene Ernst Willers faßte die Natur mit hohem Sinne auf. Er hatte ihr tief in das Auge geschaut und wußte ebenso ihre heiter lächelnden Scenen, wie ihr düsteres, geheimnißvolles Grauen wiederzugeben. Durch siebenundzwanzigjährigen Aufenthalt in Rom war er fast zum Italiener geworden; aber auch Griechenland hatte er auf zweimaligen Reisen genau kennen gelernt. Und selbst als er im Alter in seine nordische Heimath zurückgekehrt war, blieb sein Sinn immer diesen beiden Ländern zugewandt. Oft habe

ich noch in den letzten Jahren in dem Atelier des edlen, mir unvergeßlichen Mannes, während ich in seinen überschwänglich reich gefüllten Mappen blätterte, mir im Gespräche mit ihm die herrlichen Gegenden zurückgerufen, in denen ich, wie er, geweilt. Mir vergönnten günstige Sterne, noch in jedem Winter den geliebten Süden wieder aufzusuchen, während er, durch die Verhältnisse und das zunehmende Alter an den deutschen Herd gebannt, sich in hoffnungsloser Sehnsucht nach dem milderen Himmel verzehrte. Aber vielleicht ist gerade diese Entfernung von jenen ihm so theuern Ländern den Werken seiner letzten Lebensjahre zu gute gekommen. Nachdem er die Umrisse der früher geschauten Landschaften in trefflichen Zeichnungen und Farbenskizzen mit nach Hause gebracht, umkleidete die Ferne dieselben mit noch magischerem Glanze, lieh ihm die Erinnerung noch wärmere Tinten für die Ausführung. Ich habe keine von Willers' früheren Leistungen gesehen; aber seine Freunde versichern, die Aussicht vom Parke Chigi bei Ariccia nach dem Meere zu, das letzte größere Werk seiner Hand, gehöre zu dem Allervorzüglichsten, was er geschaffen habe. Aus dem Schatten mächtiger Bäume, die von üppigem Pflanzenwuchse umgeben sind, gleitet der Blick nach dem duftigen Vorgebirge der Circe, das in dämmernder Ferne aus den Wellen taucht und mit dem ganzen geheimnißvollen Reize umgeben

ist, in welchem es früher der Wanderer auf der Reise durch die pontinischen Sümpfe vor sich liegen sah. Seitdem die Eisenbahn erbaut und die ältere Straße verlassen ist, entgeht dem Reisenden dieser Anblick; und auch wer den schöngeformten, von dem märchenhaften Zauber der homerischen Dichtung umflossenen Berg von der Höhe der Peterskuppel oder den Hügeln Albanos aus gewahrt, empfindet bei dem Anblicke kaum noch den süßen Schauer, mit dem er die frühere Generation durchbebte, da er ihr als Hüter eines fast unerreichbaren Wunderlandes erschien. Denn jetzt hängt es von dem Willen fast eines Jeden ab, in wenigen Stunden die Strecke zu durchmessen, die ihn von dem Platenschen „Lenz des Erdballs", der „Parthenopeischen Flur" trennt, während früher derjenige der römischen Künstler, dem dies vergönnt war, von den Uebrigen schon als ein Auserwählter betrachtet wurde. In solchem Sinne hat Willers sein Capo Circello aufgefaßt, und der Geist seiner ersten Skizze ist auf das viel spätere Bild übergegangen. Wie er mir erzählte, vermochte er während seines Aufenthaltes in Rom viele Jahre hindurch sein Verlangen nach weiteren Reisen nicht zu befriedigen, und alsdann suchte er stets vorzugsweise die Höhen auf, von denen aus er Auge und Seele nach dem circeischen blauen Felsen hinüberschweifen lassen konnte. Wie viele Vortheile mit dem erleichterten Verkehre unserer

Zeit verbunden sein mögen, so hat derselbe doch auch manches Phantasiegebilde, manche poetische Empfindung unbarmherzig zerstört. Seit der Einführung der Dampfschiffahrt ist im ganzen Bereiche des mittelländischen Meeres kein Platz mehr für die Sagenwelt der Odyssee. Auch die süßschmerzlichen Gefühle, mit welchen Goethe am Abend vor seinem Abschiede von Rom alle Plätze der ewigen Stadt in der Gewißheit, sie zum letzten Male zu betreten, nochmals besuchte, kann sich, wenigstens in dieser Stärke, fast nur noch die Einbildungskraft vergegenwärtigen, da bei der Leichtigkeit der Reise dorthin den Meisten doch die Hoffnung des Wiedersehens bleibt. Ich selbst habe bei meinem ersten Abschiede von Rom Aehnliches empfunden, wie Goethe, bin aber seitdem noch mehr als dreißig Male wieder hingekommen. Schon einige Jahre vor dem letztgenannten Bilde vollendete Willers seine große Ansicht der Akropolis von Athen. Im Colorit ist er hier wohl weniger glücklich gewesen; das überallhin verbreitete, durch keinen Schatten unterbrochene Licht erzeugt eine gewisse Monotonie, die allerdings bei der ziemlich baumlosen Umgebung der griechischen Hauptstadt schwer zu vermeiden war. Desto trefflicher sind das felsige Terrain und die Architektur wiedergegeben, und zwar mit einer Treue, mit einer sinnlichen Leibhaftigkeit, daß man bei Betrachtung des Gemäldes die Hochburg von Athen

fast kennen lernen kann, wie aus der Anschauung der Wirklichkeit. Vorn sieht man die riesigen Säulen des Tempels des olympischen Zeus; über sie hinweg die Südostseite der Akropolis, deren Hauptanziehungspunkt jetzt die Reste des erst nach Willers' Besuch von Athen aufgegrabenen Dionysostheaters bilden. Sich gegen den Hintergrund wendend gleitet das Auge nach dem Piräus, dem Meere und Salamis hin.

Ein Seelenverwandter von Willers, gleich ihm eben so von der Herrlichkeit südlicher Landschaft, wie von der des Alterthums erfüllt, war der schon zu Anfang dieser Schrift genannte Karl Roß. Als Andenken an ihn bewahre ich eine sehr schöne Ansicht des Haines der Nymphe Egeria bei Rom. Dieser Punkt ist seit lange ein Lieblingsplatz der Künstler gewesen und sehr häufig aufgenommen worden, wie ich denn noch ein anderes, dieselbe Lokalität darstellendes, schätzbares Bild von Georg Köbel besitze. Auf beiden Prospekten ist die Oertlichkeit frei behandelt, indem in Wahrheit der kleine Hain (der früher vielleicht größere Ausdehnung hatte) sich in einiger Entfernung von der Grotte befindet. Das Gemälde von Karl Roß zeichnet sich durch tiefe poetische Naturempfindung aus. In den gewaltigen Baumgipfeln, welche das Heiligthum der Nymphe überschatten, scheint ein hehrer Sturm wie in den Eichen des Haines von Dodona zu sausen, und jenseits erblickt man die

wellenförmige Campagna in jenem wunderbaren Farbenspiele, das sie seit Claude Lorrain und Poussin zu einer unerschöpflichen Quelle des Studiums für die Landschaftsmaler gemacht hat.

Einer anderen, mehr modernen Richtung folgte mit außerordentlichem Talente Fritz Bamberger, indem er, ohne die festen Linien der Zeichnung zu vernachlässigen, besonders auf das Glänzende des Colorits ausging. Auch er hatte seine künstlerische Heimath im Süden; aber nicht Italien, das er nie gesehen, sondern Spanien war das Land, aus welchem er seine besten Inspirationen schöpfte. Er hatte die pyrenäische Halbinsel zu wiederholten Malen bereist und einen erstaunlichen Reichthum von Skizzen, die er an deren schönsten Punkten aufgenommen, heimgebracht. Ein allzu kurzes Leben hat ihm nur wenige derselben als Gemälde auszuführen verstattet. Vor etwa dreizehn Jahren traf ich in verschiedenen Gegenden Spaniens mit ihm zusammen, wo er unermüdlich vom Morgen bis zum Abend in der schon heißen Gluth des Juni nach der Natur zeichnete und aquarellirte. Bald darauf ging eine räthselhafte Veränderung in dem so kräftigen, blühenden Manne vor; er begann an einem für die Aerzte unerklärlichen Uebel zu siechen, und im Zeitraume von zwei Jahren schien er um zwanzig gealtert. Doch noch bis in seine letzten Tage fand er Trost und Labsal in seiner Kunst, und ich sah ihn im

Winter 1872 in seinem Atelier von Bildern des sonnigen Südens umringt, denen seine schon zitternde Hand noch die größte Farbenpracht geliehen. Er selbst hatte, wie dieses so oft bei Schwerkranken der Fall ist, keine Ahnung von dem bedrohlichen Charakter seines Leidens und machte noch Pläne zu einer neuen Reise nach Spanien. Ich aber nahm, als ich ihn verließ, fast die Gewißheit mit mir hinweg, ihn zum letzten Male gesehen zu haben. Und wirklich empfing ich einige Monate später die schmerzliche Kunde seines Todes. Hätte er länger gelebt, so würde ich meine Sammlung noch mit vielen Bildern seiner Hand bereichert haben. Das glänzendste seiner Werke, so viele deren in meiner Gallerie vorhanden sind, ist die Ansicht von Gibraltar, von der Höhe hinter Algeciras aufgenommen. Nur Wenige wissen, welch reicher Born des Genusses ein schönes Kunstwerk ist. Wie die Meisten eine Dichtung, die in jedem Gedanken, Bilde und Worte durchdrungen sein will, die man laut recitiren und auswendig lernen muß, um alle ihre Schönheiten zu erkennen, nur flüchtig wie einen Tagesroman durchlesen, so gehen sie auch in einer Gallerie, nach kurzem Verweilen vor einem Bilde, schnell zu dem nächsten und tragen daher nur sehr oberflächliche Eindrücke mit sich davon. Aber erst bei häufig wiederholter Betrachtung eines Gemäldes wird man mit stets erneuter Freude sich aller Vor-

züge desselben bewußt; bei guten Landschaften kommt noch hinzu, daß sie, indem sie die Reize der dargestellten Gegend, erhöht und concentrirt, wiedergeben, uns ein Vergnügen bereiten, in welchem sich Natur- und Kunstgenuß vereinigen. Vor diesem Gibraltar bei Sonnenuntergang kann sich derjenige, dem der wunderbare Anblick einmal gegönnt worden ist, denselben auf das lebhafteste von neuem vergegenwärtigen, und zwar ohne daß sein Genuß durch die Zufälligkeiten beeinträchtigt würde, die diesen in der Wirklichkeit oft trüben. Zugleich sieht und empfindet er noch etwas Höheres, Geistiges, das die Seele des Malers in die äußere Erscheinung gelegt hat. Auch wer nie an Ort und Stelle war, vermag sich vor einem solchen Werke der Kunst, wenn er es gehörig auf sich wirken läßt, leibhaftig dorthin zu versetzen. So macht Bambergers Gibraltar es ihm möglich, hoch von der Felsensteile in die azurne Tiefe hinabzuschauen, wo zwei Meere an den Säulen des Hercules in einander wallen, in die dämmernde Ferne hinaus zu träumen, welche die Küste Afrikas birgt, und die letzte Sonnengluth zu sehen, wie sie sich auf die Stadt Algeciras senkt; dies Alles aber wird ihm in geläuterter, verklärter Gestalt dargeboten, sowie es sich im Innern des Künstlers wiedergespiegelt hat: es ist nicht Ein Abend in Gibraltar, den er hier erlebt, es ist die Summe, die Blüthe vieler Sonnenuntergänge, von

denen die schönsten Züge für das Bild ausgewählt sind. — Für Solche, die mit der Betrachtung von Gegenden historische Erinnerungen zu verbinden lieben, knüpft sich an diese Lokalität noch der Gedanke, daß es hier war, wo die Araber zuerst die Fahne des Propheten auf europäischen Boden pflanzten, um sodann in stürmischem Eroberungsdrange, von immer neuen glaubensmuthigen Schaaren verstärkt, die ganze Halbinsel zu überfluthen, bis sie nach achthundertjähriger Herrschaft wieder, wie ein Traum, verschwanden. — In zwei kleineren Gemälden hat unser Künstler die alte Gothenhauptstadt Toledo von verschiedenen Seiten dargestellt. Namentlich das eine derselben zeigt die, noch in ihrem Verfalle imposante, auf schroffem Felsen thronende Residenz des Roderich in ihrer ganzen malerischen Eigenthümlichkeit: wie ihre verödeten Paläste und Häuser, von der sengenden Sommersonne beschienen, und oft kaum von dem nackten Gesteine, an dem sie kleben, unterscheidbar, über dem unten vorüberschäumenden Tajo hängen. — Zu drei Bildern hat Bamberger die Motive aus der Umgebung des herrlichen Granada genommen. Zwei von ihnen entfalten abermals seine volle Meisterschaft in der Wiedergabe des Sonnenunterganges. Den wunderbaren Lichtwirkungen, welche das sinkende Taggestirn, alle Farbennüancen, vom blendendsten Strahlenglanze bis zum zartesten, dem

Auge kaum noch faßbaren, Schimmer durchlaufend, an den Gipfeln der Sierra Nevada erzeugt, konnte nur ein Pinsel wie der seine gerecht werden. Auf der Ansicht des Pik von Mulhacen könnte man das dunkelrothe Feuer, in dem der Gipfel leuchtet, übertrieben finden; aber ich glaube: jeder, der südliche Gegenden, namentlich Andalusien kennt, hat dort Lichtwirkungen beobachtet, die, wenn man sie gemalt sähe, unmöglich genannt werden würden. Und neben dieser intensiven Gluth auf dem Scheitel des Berges, wie fein hat der Künstler nach unten hin das Licht in allen Schattirungen abzutönen verstanden! — Auf einem anderen Bilde gewahren wir Reisende in andalusischer Tracht, die vor einer Venta in der Sierra Mittagsrast halten. Dasselbe ruft mir viele Stunden aus meinen früheren Streifzügen durch die spanischen Gebirge zurück. Aber nur Wenige werden jetzt noch in den abgelegensten Theilen Andalusiens Aehnliches erleben. Das schöne Nationalkostüm, das ich noch in vollem Glanze gesehen und das damals der Reisende selbst anzulegen pflegte, verschwindet von Tag zu Tage mehr; und auch die primitiven Ventas, an deren Herden man bei schlechter Kost doch so vergnügte Stunden verbrachte, beginnen modernen Hôtels zu weichen. — Wenn Wiedergabe des warmen südlichen Colorits den leuchtenden Vorzug der letztgenannten Bilder ausmacht, so excellirt Bamberger

in seiner Ansicht des Albufera-Sees bei Valencia besonders in der charakteristischen Kraft der Umrisse, mit welchen die Felsenufer hervorgehoben sind.

Gleichfalls dem Süden, zumal aber den italienischen Seeküsten, entnimmt Karl Morgenstern seine Vorwürfe. Seine besondere Stärke ist es, das Spiel des Lichtes, das Glitzern der Wellen, den blauen Duft der Ferne, der auf den Ufern und dem Meere ruht, darzustellen. Solche, die gerne alles bemäkeln, pflegen zu sagen, seine Zeichnung sei nicht scharf und bestimmt genug; aber wenn ein Werk der Kunst einen entschiedenen Vorzug besitzt, so soll man sich daran genügen lassen und nicht verlangen, daß es alle in sich vereine. Auch Claude Lorrain läßt selbst in seinen schönsten Landschaften oft Viel vermissen; seine Composition ist bisweilen fast schülerhaft. Aber wegen der wunderbaren, ja einzigen Meisterschaft, mit welcher er das Licht in allen seinen Wirkungen beherrscht, wird er mit Recht als einer der Größten in seinem Fach geehrt; und selbst Poussin, der ihn als Zeichner, sowie in der besonnenen Anordnung bei weitem übertrifft, muß ihm doch, als dem Genialeren, in Einer Richtung noch Unerreichten, die Palme bieten. Ich bin nun zwar weit entfernt, unseren Morgenstern mit einem Claude auf die gleiche Stufe stellen zu wollen; aber ich bekenne, nur wenige moderne

Bilder gesehen zu haben, auf denen die Klarheit, die durchsichtige Tiefe, und der hin- und herspielende Schimmer der Meereswellen in den Strahlen der Morgensonne so zauberhaft zur Erscheinung käme, wie auf der Ansicht von Capri. — Im tiefsten dunkelsten Blau, während am Himmel die Strahlen der untergegangenen Sonne verglühen, erblicken wir das Meer auf einem anderen Bildchen, wo das Haus des Tasso in Sorrent von steilem Felsen auf die anrollende Fluth hinabschaut. Denen, welche die Intensität des, bei aller Tiefe doch noch transparenten Blaues unnatürlich nennen, kann ich die Versicherung geben, daß ich oft nicht nur am Golf von Neapel, sondern selbst schon am Genfer See das Gleiche in Wirklichkeit beobachtet habe. — Eine im Städelschen Institute zu Frankfurt befindliche Ansicht von Villafranca bei Nizza, die Morgenstern in seiner Jugend gemalt, erregte mir schon vor vielen Jahren solches Wohlgefallen, daß ich den Künstler ersuchte, sie für mich zu wiederholen. Diese Wiederholung ist noch lichter und duftiger, als ihr Vorbild, und so ganz von italienischem Aether getränkt, daß sie in ihm zu schwimmen scheint.

Ein Namensverwandter des Genannten, Christian Morgenstern, hat die Alpen nicht überschritten, und vorzugsweise nordische Gegenden für seine Landschaften ausgebeutet. Besonders liebte er das von deutschen Künstlern früher wenig be-

suchte Elsaß. Dieser herrliche Landstrich ist von ihm für unsere Kunst erobert worden, ehe das Schwert die alte Reichsprovinz den Franzosen wieder entriß; wie sehr habe ich bedauert, daß der liebenswürdige und gemüthvolle Künstler das Letztere nicht mehr erleben sollte! Oft, wenn er mir von seinen Wanderungen in den Vogesen, in den Umgebungen von Colmar und Straßburg, erzählte, klagte er mir, daß er von Jahr zu Jahr wahrnehme, wie deutsches Wesen und deutsche Sitte in dem alten Reichslande täglich mehr zurückgedrängt werde. — Meine Gallerie verdankt ihm eine sehr schöne, markig entworfene, und mit eben so feiner, wie fester Hand ausgeführte Küste von Helgoland bei Nacht.

Als Haupt der Landschaftsmaler Münchens ward, während fast eines halben Jahrhunderts, Eduard Schleich angesehen. Man kann ihm den Namen eines wahrhaft großen Künstlers nicht streitig machen; und so viele Schüler und Nachahmer er auch gefunden, ist er in seiner Eigenartigkeit doch von keinem erreicht worden. Sein charakteristisches Merkmal ist, daß er durchaus subjektiv jede Gegend, die er uns vorführt, mit seiner Gemüthsstimmung durchdringt und seine Landschaftsbilder gleichsam in lyrische Gedichte verwandelt. Mit Gewalt zieht er den Beschauer in diese Stimmung hinein, und selbst unbedeutende Oertlichkeiten dienen ihm dieselbe hervorzurufen. Eine traurige, mit

wenigen verkrüppelten Weiden besetzte Niederung, über welche schwere Regenwolken herabhängen, weiß er dadurch so interessant zu machen, wie die großartigste Gebirgsscene. Mit erstaunlichem Glücke hat er in dieser Hinsicht die Umgebung von München malerisch verwerthet. Er hat sie, die Manchen steril, ja nüchtern erscheint, mit der Macht seines Genius beseelt, so daß sie mit ihren zerrissenen Isarufern und den Durchblicken auf das ferne Hochgebirge als ein Wunderland der Poesie vor unserem Auge steht. Und doch ist keiner dieser Reize ihr bloß angedichtet; mit dem Herzen und Tiefblick des Künstlers hat Schleich Schönheiten der Natur entdeckt, die bis dahin den Profanen verborgen gewesen, und nun er sie erschlossen, liegen sie für Jeden offen da. Seit dieser seltene Maler von der Seuche, welche 1873 die bayerische Hauptstadt verwüstete, hinweggerafft worden, hat er doch seinen Geist in deren Umgebung zurückgelassen. Ich kann keinen Spaziergang in der Nähe Münchens machen, ohne daß mich diese oder jene Aussicht an Schleich gemahnte, und ich glaube oft, er müsse ihr Schöpfer sein. Denn bevor ich seine Gemälde gesehen, hatte ich keine solchen Eindrücke von dieser Natur empfangen. — Leider habe ich es versäumt, meiner Gallerie so viele Werke des trefflichen Künstlers einzuverleiben, als nöthig wären, um sein eminentes Talent genügend zu repräsentiren. Einen Ersatz für die Menge aber bietet es mir,

daß ich ein höchst vorzügliches Bild von ihm besitze: eine Ansicht des Starnberger Sees, die man ein wahres Wunder der Kunst nennen muß. Was ich von einem Gemälde Böcklins sagte, gilt auch von diesem: es würde unmöglich sein, es zu copiren. Die Mannigfaltigkeit der Farbentöne, das Spiel von Licht und Schatten, die von den ziehenden Wolken gebrochenen, hier auf die Wellen des Sees, dort auf die fernen Schneegebirge herabfallenden Strahlen würden jede auf eine etwaige Nachbildung gerichtete Mühe vereiteln. Schleich hat dieses Bild, das verdientermaßen großen Beifall fand und als eine seiner genialsten Arbeiten betrachtet wurde, später verschiedentlich wiederholt; doch bekannte er mir, in keiner dieser Wiederholungen habe er den ersten glücklichen Wurf wieder erreichen können. — In den beiden anderen Gemälden seiner Hand, welche sich noch in meiner Sammlung finden, erscheint er zwar in seiner ganzen Trefflichkeit, doch weniger in seiner charakteristischen Eigenthümlichkeit. Die wahre Heimath seiner Kunst war die bayerische Hochebene; mit ihr fühlte er sich so verwachsen, daß er sich selbst unter dem leuchtenden Himmel Italiens, aus der römischen Campagna und vom Golf von Neapel nach ihrem trüben Wolkengrau, ihren Mooren und ihren kiesigen Strombetten zurücksehnte. Er hat während eines kurzen Aufenthaltes auf der apenninischen Halbinsel nur wenig gemalt und auf diesen

wenigen Bildern den heiteren Scenen des südlichen Landes ein fremdartiges Gepräge geliehen, indem er den düsteren Himmel des Nordens über sie hinbreitete. So erkennt man in seinem, übrigens als Nachtstück sehr gelungenen Venedig bei Mondschein kaum die lachende Lagunenstadt mit ihren glänzenden Renaissancepalästen und über den Kanälen hängenden Terrassen, sondern glaubt eher Amsterdam oder Hamburg vor sich zu sehen. — Auch der Gebirgsansichten, deren in München so zahllose zu Tage gefördert werden, hat Schleich nicht viele producirt. Eine solche, die ich besitze, aber zeigt, wie er hierin gleichfalls Ausgezeichnetes zu leisten vermochte. Es ist eine Alpe im hinteren Zillerthal, auf welcher das fette, von einer Heerde beweidete Gras ganz von dem eben gefallenen Regen genäßt zu sein scheint, und von wo der Ausblick durch einen ziehenden Nebel auf ein leuchtendes Schneehaupt eine höchst pittoreske Wirkung macht. — Wir sind immer geneigt, die großen Künstler früherer Zeit als außer allem Vergleiche stehend zu betrachten und es für unmöglich zu halten, daß ein neuerer sich mit ihnen messen könne; jedoch unbedingte Gültigkeit möchte diese Meinung nicht haben, und ich glaube, daß Schleich von der Zukunft als Landschafter unmittelbar an die Seite der Besten seiner Vorgänger gestellt werden, daß man noch nach Jahrhunderten seine Werke

ebenso begierig suchen wird, wie heutzutage die des Ruysdael oder Everdingen.

Von sonstigen Gemälden dieses Faches in meiner Gallerie erwähne ich noch: eine sehr brave, an den ernsten Styl Prellers erinnernde Ansicht von Olevano von C. Neubert; eine reizende Gartenscene von Karl Ludwig, der es in Darstellung solcher Wald- und Gartenpartien zur Virtuosität gebracht hat; eine Alm am Untersberge mit ruhenden Kühen von Ernst Kaiser, die in ihrem idyllischen Charakter an Adrian Van der Velde erinnert; eine von hohem Schilfe erfüllte Bucht des Kochelsees von Anton Zwengauer; eine Winterlandschaft von A. Stademann, der wenn er, wie hier, sorgfältig arbeitet, den guten Niederländern gleichgestellt werden darf; eine, von der untergehenden Sonne überstrahlte Ansicht der Meeresküste bei Smyrna, von der Karawanenbrücke aus gesehen, von Max Schmidt; eine Landschaft echt italienischen Charakters, aufgenommen in Cervara bei Rom, von Ernst Schweinfurth, einem mir befreundeten, strebsamen Künstler, den nun auch der Tod schon hinweggenommen hat; ein heiteres und sonniges Bild des Comersees von dem schon genannten Albert Zimmermann; endlich darf ich zwei Bilder von Karl Millner, der in bayerischen Gebirgsscenen excellirt, nicht unerwähnt lassen. Sein Gosausee bringt diesen tiefgrünen

einsamen See, auf den das Schneehaupt des Dachsteins herabschaut, eben so schön zur Anschauung, wie ein anderes größeres Gemälde von ihm den kleinen, weltverlassenen Obersee bei Berchtesgaden mit den schroffen mächtigen Felsenmassen, die ihn umgeben. Anderes übergehe ich. Natürlich sind nicht alle diese Landschaftsgemälde von gleichem Werthe, doch befindet sich darunter, wie ich glaube, keines, das einer ausgewählten Sammlung zur Unehre gereichte.

---

## X.

Von den Landschafts- zu den Architekturmalern leitet uns Friedrich Kirchner hinüber. In seinem Garten Giusti zu Verona hat er diese prächtige Anlage, sowie die Aussicht, deren man von dort aus genießt, zu einem Gemälde von ungemeinem Reiz benutzt. Von der Höhe des Gartens, der mit seinen Cypressen, Lorbeern und Myrthen dem von den Alpen Herabgestiegenen den ersten vollen Eindruck des Südens bietet, schweift das Auge auf das Häusermeer, die Zinnen und Thürme der weitausgedehnten Stadt des Dietrich von Bern hinab, welche fast noch mehr, als irgend eine andere, das Gepräge des Mittelalters bewahrt hat. In der Präcision,

mit welcher die Umrisse der Gebäude hervortreten, wie in der charakteristischen Behandlung der Vegetation, bekundet sich das zwiefache Talent des Künstlers. — Ganz auf dem Boden der Architekturmalerei steht sein großer, höchst glänzender Prospekt von Venedig. Die wunderbare Lagunenstadt ist von jeher das Eden der Architekturmaler gewesen: auf keinem Fleck der Erde sind so viele interessante Gebäude, so viele schön gruppirte Häusermassen zusammengedrängt, wie hier; und dabei hat es der Künstler, wie es für ihn nöthig, nicht bloß mit den todten, wenn auch noch so schön geformten Steinen zu thun. In ihrer reichen architektonischen Erscheinung mögen die venezianischen Paläste und Kirchen an manchen Bauten der Araber, sowie auch an den gothischen Kathedralen des Nordens, ihres Gleichen finden; das jedoch, worin sie einzig dastehen, ist ihre Lage bald an plätschernden, ihre Thorschwellen bespülenden Kanälen, neben Gärten von Immergrün, die, auf Pfählen über dem Wasser schwebend, sich in den Wellen spiegeln, bald an leichtgeschwungenen Brücken, oder neben schlanken Glockenthürmen, die über sie emporsteigen. Man kann während ganzer Monate täglich das Labyrinth dieser Gassen durchstreifen, auf allen diesen Plätzen und Plätzchen Umschau halten, und wird gewiß doch immer von neuem malerische Aussichtspunkte entdecken. Fast ein Jahrhundert lang haben

Canale und die Canalettos die Dogenstadt in dieser Hinsicht ausgebeutet; allein die Fundgrube ist bei weitem noch nicht erschöpft, und es läßt sich noch eine reiche Nachlese halten. So ist auch der Standpunkt, welchen Kirchner für seine Aufnahme gewählt, von früheren Künstlern, meines Wissens, wenig benutzt worden, obgleich er einer der ergiebigsten ist. Man sieht vor sich die Piazzetta mit den sie einschließenden Seitengebäuden, dem märchenhaften Dogenpalaste, der aus dem Morgenlande herübergeschwommen zu sein scheint, dem zauberhaften Kuppelbau von St. Marcus mit den Trophäen Heinrich Dandolos: den ehernen Rossen des Lisippus; auf der anderen Seite den unteren Theil des Campanile und die bewundernswürdige Façade der Marcusbibliothek von Sansovino; vor sich den reizenden Uhrenthurm und ein Stück der Alten Procurazien. — Gewiß war die Wahl dieses Prospektes eine sehr günstige, um gerade die hervorragendsten unter den mannigfaltigen Prachtbauten auf Einem Bilde vorzuführen.

Der freundlichen Gesinnung Leos von Klenze, des Schöpfers so vieler trefflicher Bauwerke, verdanke ich ein von ihm selbst mit höchster Sorgfalt ausgeführtes Gemälde, das mir als Andenken an diesen ausgezeichneten Mann überaus theuer ist. Klenze, von jeher ein Meister der Zeichnung, war schon siebenzig Jahre alt, als er in Oel zu malen begann,

und das Bild, das ich besitze, hat er, nicht lange vor seinem Ableben, in seinem einundachtzigsten Jahre vollendet. Dasselbe zeigt keine Spur ermattender Kraft; alle Contouren sind scharf und sicher. Wir erblicken die jetzt in ein modernes Gebäude hinübergezogenen Reste eines saracenischen Palastes in dem Städtchen Ravello, das hoch auf steilem Felsen über Amalfi thront. Die Zeit, aus welcher diese Reste herrühren, und ihr Ursprung lassen sich schwer bestimmen. Da jetzt festzustehen scheint, daß auch die bisher für Werke der Araber gehaltenen Schlösser in Sicilien erst unter der Normannenherrschaft entstanden sind, so muß wohl vermuthet werden, auch sie seien aus jener späteren Periode, um so mehr, als die Araber in Unteritalien nie so festen Fuß gefaßt haben, wie auf der Insel. Arabisches Gepräge trägt indessen diese Mauer in ihren reichen Lineamenten, und ich möchte annehmen, daß der Palast, dem sie ursprünglich angehörte, ebenso wie die Cuba und Zisa in Palermo, von saracenischen Werkmeistern, wenn auch im Auftrage von Christen, aufgeführt worden sei. Allerdings liefert sie nur eine sehr unbedeutende Probe von der Kunst der Araber in Ausschmückung von Wandflächen; aber selbst ein so geringfügiges Specimen gewann unserem Klenze solch lebhaftes Interesse ab, daß er trotz seines hohen Alters noch ernstlich mit dem Gedanken umging, eine leider

nicht zur Ausführung gekommene Reise nach Andalusien zu unternehmen.

Glücklicher als er war der mir durch langjährige Freundschaft verbundene vorzügliche Architekturmaler Eduard Gerhardt, der sich Jahre lang in Granada aufhielt und daselbst zahlreiche Zeichnungen und Aquarelle der inneren Räume der Alhambra aufnahm, die an Feinheit und Vollendung ihres Gleichen suchen. An diesen Arbeiten erregt ebenso die erstaunliche Sorgfalt, mit der er die tausendfachen Verschlingungen der Arabesken und die tropfsteinartigen Bildungen des Stucks an Mauern und Decken wiedergegeben hat, die höchste Bewunderung, wie der künstlerische Sinn, durch den das überreiche Detail doch der Totalwirkung des Ganzen untergeordnet ist. Auf einem Oelbilde meiner Gallerie, das ich zu deren hervorragendsten Zierden rechne, hat Gerhardt den Löwenhof der Alhambra bei Mondschein dargestellt, und dabei die ganze Macht seines seltenen Talents entfaltet. In den Dämmerstrahlen, welche durch die Arkaden hingleiten, sich an den Stalaktiten und Azulejos brechen und zitternd um die Marmorsäulen, wie um den Löwenbrunnen der Mitte, spielen, scheint sich die verödete Halle zu beleben; man glaubt die Wellen des Springquells plätschern, die Cypressen im Nachtwinde rauschen zu hören, und unwillkürlich steigen Bilder eines Märchens aus „Tausend und einer Nacht“ vor unserem Geiste empor. — In zwei

anderen Gemälden hat der Künstler seine Meisterschaft zugleich in der Landschafts-, wie in der Architekturmalerei gezeigt. Auf dem einen sehen wir den einstigen Sommersitz der granadinischen Könige, das Generalife, das mit seinen schwebenden Gärten an den steilen Felshang von Feenmacht hingebannt zu sein scheint und auf das selige Thal von Granada hinunterschaut; auf dem anderen den Comaresthurm des alten Naßridenschlosses, in stolzer Höhe über der Schlucht des Darro ragend und von der Nacht mit jenem geheimnißvollen Halbdunkel umkleidet, das Ruinen einen so eigenthümlichen Reiz verleiht. — Auch in Venedig hat Gerhardt jahrelange Studien gemacht, und zwei überaus werthvolle Bilder meiner Sammlung sind aus den Skizzen, die er dort entworfen, hervorgegangen. Man zeigt in Venedig an einem Kanale nächst der Kirche del Carmine ein Eckhaus, das den Namen „Haus des Othello" führt. Von wem diese Bezeichnung herrührt und wann sie aufgekommen ist, vermag ich nicht zu sagen; wahrscheinlich hat man sie nur erfunden, um die Nachfrage der Fremden zu befriedigen, wie auf Isle de France das Grab Pauls und Virginias gezeigt wird, und wie bei dem zunehmenden Reiseverkehr bald auch Heilbronn eine Wohnung Käthchens aufzuweisen haben wird. Dem Trauerspiel Shakespeares liegt, so viel bekannt, keinerlei historische Nachricht, sondern nur eine, wahr-

scheinlich frei erfundene Novelle des Giraldi Cinthio zu Grunde. An dem in Rede stehenden Hause ist jetzt kaum etwas Anderes bemerkenswerth, als die in einer Nische befindliche Statue des hl. Michael; aber als Gerhardt vor einer Reihe von Jahren in Venedig verweilte, hatte dasselbe noch eine mit reichen Zirraten bedeckte Façade, die wir, vom Strahle der untergehenden Sonne beleuchtet, auf einem höchst wirkungsreichen Bilde von ihm: Der Palazzo Moro in Venedig, vor uns sehen. — Als Seitenstück dazu dient der gegenüberliegende, von dem Künstler mit gleicher Liebe und gleichem Glücke aufgenommene Palast Vendramin. Statt der Abendbeleuchtung haben wir jedoch hier Mondschein, und eine von Figuren in Renaissancetracht belebte Gondel, die vor dem Palaste durch den Kanal hingleitet, versetzt uns in die Zeiten des alten Venedig.

Ein ganz vorzügliches Bild des berühmten Architekturmalers Karl Werner erwarb ich aus dem Nachlasse des Generals von Heideck, welcher selbst als Künstler verdienten Ruf genoß. In dem Gemälde Werners streiten sich tiefes poetisches Gefühl und feine Detailausführung um den Preis. Wir erblicken das Innere einer verlassenen Kirche in den pontinischen Sümpfen. Wasser ist in dieselbe eingedrungen, und auf dem marmornen Fußboden kriecht eine Schlange. Kanzel und Altar stehen verödet,

und wir ahnen bei dem Anblicke der bröckelnden Mauern und Gewölbe, daß sie bald über dem Heiligthum zusammenbrechen werden. — Da Werner meistens nur in Wasserfarben gemalt hat, besitzt das vorliegende als eines seiner wenigen Oelbilder neben dem Kunstwerth auch noch das Interesse der Rarität.

Noch muß ich hier zweier Gemälde des unlängst verstorbenen Bernhard Stange erwähnen, denen ich in keinem der bisher besprochenen Fächer einen Platz anzuweisen wußte. Das eine, die Abendglocke, ist eine vielfach von ihm gemalte Composition, die großen Beifall gefunden hat. Man erblickt auf der Höhe eines Thurmes eine Glocke, die eben zum Geläut hin- und hergeschwungen wird, und durch die Maueröffnung hindurch das verglühende Roth eines klaren Sommerabends, das seine feurigsten Strahlen durch den Himmel ergießt. Die Gewalt der Stimmung in diesem Bilde ist außerordentlich. — Mit Recht gepriesen wurde Stange wegen der Kunst, mit welcher er Mondnächte zu schildern verstand; dies bewährt sich auf dem zweiten der Gemälde, die ich von ihm besitze. Dasselbe ist frei componirt; durch das Reiterbildniß des Colleoni wird man an den Platz vor S. Giovanni e Paolo erinnert; im Uebrigen hat der Künstler die Lokalität kaum berücksichtigt. Ueber das Bild ist der ganze Reiz einer italienischen Nacht hinge-

breitet, und die Transparenz der von Mondlicht getränkten, krystallklaren Luft hat schwerlich eine Palette schöner wiederzugeben vermocht.

---

## XI.

Schon bald, nachdem ich Räume von genügendem Umfange hergestellt hatte, die eine größere Anzahl von Gemälden aufnehmen konnten, regte sich in mir der Wunsch, neben Werken der modernen Malerei auch solche aus den großen Zeiten der alten Kunst in möglichst würdigen Abbildern in diesem Lokal zu versammeln. Seit meinen Jugendjahren waren einzelne Gemälde fremder Gallerien meine besonderen Lieblinge geworden; wenn ich die Orte, wo sie bewahrt werden, verließ, nahm ich schmerzlichen Abschied von ihnen, wie von theuren Freunden. Sie umschwebten mich auch in der Ferne, im Wachen wie im Traum, und die Sehnsucht ließ mir nicht Ruhe: ich mußte von neuem nach Venedig, Florenz, Rom und Madrid pilgern, um sie leibhaftig dort wiederzusehen. Welcher Freund der Poesie würde es nicht als eine der schmerzlichsten Entbehrungen empfinden, wenn es ihm versagt wäre, sich zu jeder Zeit, wenn er danach Verlangen trägt, an den Werken seiner Lieblingsdichter zu

laben? Könnte einen begeisterten Verehrer Mozarts oder Beethovens ein schwereres Unglück treffen, als daß es ihm unmöglich gemacht würde, die Schöpfungen dieser Meister zu genießen? Nur von wenigen Menschen fordert das Schicksal eine so herbe Entsagung; denn einige Bücher vermag selbst der Unbemittelte sich zu verschaffen, und als Haydn in seiner Jugend in den ärmlichsten Verhältnissen lebte, schrieb er an einen Freund: er sei vor seinem klappernden, von Würmern halb zerfressenen Klavier glücklich wie ein König. Aber die größten Erzeugnisse der bildenden Kunst sind, an bestimmte Oertlichkeiten gebannt, durch die halbe Welt zerstreut; schon einzelne von ihnen betrachten zu können wird nicht jedem gewährt, und nur Wenige vermögen Reisen zu machen, um sie alle in den verschiedensten Museen und Kirchen Europas aufzusuchen. Selbst dann aber wird solchen Auserwählten der Anblick derselben nur zeitweise zu theil. Die Entbehrung, sich nicht nach Wunsch zu jeder Stunde in die Anschauung von Tizians und Michel Angelos, von Murillos und Rubens' Meisterstücken vertiefen zu können, ist ebenso groß, als wenn uns das Lesen von Homer und Shakespeare, das Anhören der Musikstücke großer Componisten nur karg und selten vergönnt würde. Kupferstiche und Photographien geben doch einen sehr unvollkommenen Begriff von Gemälden, namentlich solchen, bei denen

die coloristische Wirkung eine Hauptsache ist; und ich glaube, daß man aus dem Klavierauszuge einer Beethovenschen Symphonie die Herrlichkeit derselben viel besser kennen lernen kann, als z. B. aus einer Photographie die von Tizians „Irdischer und himmlischer Liebe." Das schönste künstlerische Geschenk, das ein König seinem Lande zu bieten vermöchte, wäre daher ein Museum, worin die auf der ganzen Erde zerstreuten Hauptwerke der Malerei in vorzüglichen Copien einen Platz fänden. Denn eine gute Copie vermag ein so vollständiges Bild des Originals zu liefern, daß der Unterschied zwischen Beiden, wo nicht ganz aufhört, doch bis auf ein Minimum verschwindet; daß jedenfalls, wenn die genaue Betrachtung auch kleine Differenzen ergiebt, dieser Unterschied mindestens für den Kunstgenuß völlig unerheblich ist. Als ein sicheres Kennzeichen von ungebildetem Dilettantismus hat es mir von jeher gegolten, wenn Besucher von Gallerien den Namen „Copie" mit einer gewissen Verachtung im Munde führen. Eine Copie kann ein wahres und ächtes Kunstwerk sein, ebenso wie eine ausgezeichnete Uebersetzung; denn sie wird, wenn sie gut ist, nicht auf mechanische Weise hervorgebracht, sondern es gehört eine bedeutende künstlerische Kraft dazu, um sie ins Leben zu rufen. Vorzügliche Dichter sind zugleich die besten Uebersetzer gewesen, und Schillers Verdeutschung der „Iphigenie" des Euripides ist

vielleicht die schönste, die es von einer antiken Tragödie giebt; so wird auch nur ein hervorragender Maler, der nicht allein alle äußeren Mittel der Technik beherrscht, sondern sich auch mit ganzer Seele in sein Original versenkt und mit Begeisterung nach dessen Reproduction ringt, dasselbe befriedigend wiedergeben können. Eine einzige solche wirklich werthvolle Copie eines Meisterwerkes kann ganze Kunstausstellungen mittelmäßiger moderner Bilder, ja auch manche Gallerie aufwiegen, deren Kataloge hunderte angeblicher Originale verzeichnen. Wer durchaus „Originale“ zu sehen begehrt, möge nach B. in eine gewisse Sammlung gehen; er kann dort dreiundzwanzig Raphaels, neun Michel Angelos, elf Leonardos und zahllose Tizians bewundern. Ich dagegen habe nicht nur in dieser, sondern auch in mancher öffentlichen Gallerie, die mit mittelmäßigen oder auch nur angeblichen Originalen prunkte, gedacht, wie unendlich werthvoller eine Sammlung von guten Copien guter Bilder sein müßte. Ich würde ein Museum, wie das von mir geträumte, in welchem alle Wunderwerke der Malerei in solchen Abbildern sich vereinigt fänden, als eine ganz unschätzbare Zierde, selbst der schönsten Hauptstadt, ansehen, und würde mich keinen Augenblick besinnen, diese Stadt zu meinem Aufenthaltsorte zu wählen, um eine so köstliche Sammlung täglich genießen zu können. Allerdings steht der

glücklichen Durchführung eines derartigen Unternehmens die Schwierigkeit entgegen, daß es der Maler, welche ganz befriedigende Copien zu liefern vermögen, nicht eben viele giebt; indessen sollte man in dieser Hinsicht zwar strenge Anforderungen machen, jedoch auch nicht allzu wählerisch sein; selbst in Reproductionen, welche diesen oder jenen Mangel zeigen, bleibt doch ein Theil der Vorzüge des Originals übrig, und ihre Beschauung wird dem Freunde des Schönen noch immer einen hohen Genuß gewähren, wie man selbst eine mangelhafte Uebersetzung Shakespeares noch mit Freude liest.

Das Thörichte des bei manchen Gallerien waltenden Grundsatzes, Copien auszuschließen, muß Jedem klar werden, wenn er erwägt, daß zahllose, in ihnen oft schon seit Jahrhunderten unter der Bezeichnung von Originalwerken prangende Bilder doch nichts als Copien sind. Als die werthvollsten unter letzteren muß man noch diejenigen betrachten, welche in den Werkstätten der Meister gefertigt und vielleicht auch unter deren Namen verkauft wurden, obgleich klar ist, daß sie keinen Pinselstrich von ihrer Hand erhalten haben und sich durchaus als Arbeiten ihrer Schüler kundgeben. So existiren von Raphaels Fornarina, von Tizians Danae und seinem Bildnisse Philipps des Zweiten, zahlreiche Exemplare von höchst ungleichem Werthe, unter denen doch wohl nur Eines als ächt gelten kann,

wiewohl die Besitzer eines jeden auf Tod und Leben für die Aechtheit des ihrigen streiten. Nun giebt es aber noch viele Wiederholungen von berühmten alten Bildern, die erst aus späterer Zeit herrühren, zum Theil eine recht ungeschickte Hand verrathen, für die aber auch noch der Anspruch auf Originalität erhoben wird. So steht von der „Grablegung" im Palast Manfrini, die lange für ein Werk Tizians gegolten, jetzt wohl fest, daß sie nur eine schwache Nachbildung der herrlichen „Grablegung" in Paris ist; dennoch soll sie kürzlich für einen sehr hohen Preis nach England verkauft worden sein, während der bethörte Käufer, wenn er einen halbwegs befähigten Maler in das Louvre geschickt hätte, für den zehnten Theil des gezahlten Preises etwas weit Besseres erworben haben würde. Ein ähnlicher Fall ist es mit der „heiligen Cäcilie" in München: kein Einsichtiger denkt bei ihr an Raphael; und doch ward für sie eine große Summe gezahlt. Wenn nun, wie gesagt, die meisten Museen von Copien wimmeln, die oft vor den modernen nur das Alter voraus haben, ihnen aber nicht selten an Werth nachstehen, ist es da nicht widersinnig, die letzteren fernhalten zu wollen?

Wie unschätzbar sind Copien aber nicht erst in den Fällen, wo die Originale zu Grunde gegangen sind! Der Zeus von Otricoli steht in der vordersten Reihe der antiken Bildwerke, weil er uns die Züge

von Phidias' olympischem Zeus aufbewahrt, und der Fund der kleinen Pallas-Statuette an der Akropolis hat der ganzen gebildeten Welt eine freudige Ueberraschung gebracht, insofern sie nun in ihr ein Abbild jener berühmten Bildsäule zu besitzen glaubt, welche einst vom Parthenon hoch über Athen emporragte. Schon die unvollkommene, in die Weise der Bolognesen übertragene Wiederholung, welche jetzt in der Kirche San Giovanni e Paolo zu Venedig den durch den Brand von 1867 vernichteten Petrus Martyr des Tizian ersetzen muß, ist von hervorragendster Wichtigkeit; hätte aber ein Kunstfreund vor jener unseligen Katastrophe denselben von einem guten Maler copiren lassen, er hätte jetzt einen fürstlichen Besitz. Ein ähnlicher Fall findet statt in Bezug auf die Madonna di Loretto; dasjenige Bild im Louvre, das früher mit diesem Namen prahlte, gilt längst nicht nur für unächt, sondern auch für eine geringe Schülerarbeit: nun jedoch sind neuerdings in Florenz und in der Schweiz zwei alte achtbare Copien dieses verloren gegangenen Raphael aufgetaucht, auf welche ihre Besitzer, wenn sie dieselben auch irrthümlich für Originale halten, mit Recht stolz sind, und deren sie sich, selbst nicht um große Summen, haben entäußern wollen.

Hier liegt denn die weitere Erwägung nahe, von wie ungemeiner Wichtigkeit und Bedeutung Copien insofern sind, als sie die durch die alles-

vernichtende Zeit dem Untergange verfallenden Gemälde im Wesentlichen ihres Geistes, ihrer Umrisse und ihrer Farben, der späteren Zeit retten. Unglaublich ist es, wie viele Werke der großen Italiener schon von der Erde verschwunden sind. Der Brand des Lustschlosses Pardo bei Madrid, das so viele Hauptbilder Tizians in seinen Räumen barg, der des Dogenpalastes in Venedig, wobei des Letzteren „Schlacht von Cadore" von den Flammen verzehrt ward, haben größeres Unheil gestiftet, als manche Erdbeben, die ganze Städte verschlangen. Aber auch abgesehen von dergleichen Unglücksfällen, die sich wiederholen können, werden, wie man mit Sicherheit vorausberechnen kann, alle Werke der alten Malerei im Laufe der Jahrhunderte untergehen. Schon jetzt, wenn wir die verschiedenen Museen durchwandern, gewahren wir mit Wehmuth, wie viele Stadien auf diesem Wege die meisten von ihnen bereits zurückgelegt haben; noch mehr aber ist Solches in den Kirchen Italiens der Fall, wo der Prozeß der Zerstörung durch die Sorglosigkeit der Aufseher, den Kerzendampf und die Feuchtigkeit des Lokals an den Altarbildern von Jahr zu Jahr reißendere Fortschritte macht. Diese Zerstörung kann durch Sorgfalt und bessere Aufbewahrung gehemmt und verlangsamt, aber wegen der Vergänglichkeit des Materials nicht völlig ferngehalten werden. Noch sind seit der Blüthezeit der

italienischen Kunst kaum mehr als drei Jahrhunderte vergangen, und doch ist vielleicht die Hälfte ihrer Denkmäler schon vernichtet, während andere sich in kläglichem Zustande befinden. Was wird von ihnen übrig sein, wenn ein weiteres Jahrtausend über sie hinweggegangen?

Zu dem Verderben durch äußere Umstände gesellt sich noch das nicht minder unheilvolle durch ungeschickte Restauratoren. Es giebt an verschiedenen Orten solche Leute, welche, um sich ihrer Besoldungen würdig zu zeigen, von Zeit zu Zeit rücksichtslos bald dieses, bald jenes Gemälde vornehmen und oft fast unkenntlich machen — nur Unkundige kann der Glanz der neu aufgetragenen Farbe blenden. — Bei dieser allgemeinen Verheerung vermögen nur allein Copien die Originale in ihren wesentlichen Zügen für die Nachwelt zu retten. Auch diese Copien werden nicht ewig währen; aber sie haben zum mindesten die Aussicht, um so länger zu dauern, als sie später gefertigt sind. Mögen sie dann von Neuem, und immer von Neuem wieder copirt werden, damit die großen Werke eines Raphael, eines Michel Angelo und Tizian auf der Erde nicht untergehen, die ohne sie eine Wüste sein würde! — Nach dem Gesagten wird man mir Recht geben, wenn ich das Beginnen, umfangreiche Sammlungen von tüchtigen Nachbildungen der Hauptgemälde der Welt anzulegen,

als ein hochwichtiges, für unsere Zeit gebieterisch angezeigtes ansehe. Derjenige Fürst, der dasselbe erfolgreich in die Hand nähme, würde nicht nur seinem Volke eine unerschöpfliche Quelle des Genusses und der Bildung erschließen, sondern auch der ganzen Menschheit, für weite Zukunft hinaus, einen unberechenbaren Dienst erweisen.

Einen so weitgehenden Plan zu fassen, verhinderte mich die natürliche Begrenztheit meiner Mittel. Doch schon der Gedanke, eine Auswahl solcher Gemälde, welche ich zu den vorzüglichsten Blüthen der alten Kunst zähle, in guten Nachbildungen, zu meiner und Anderer Freude, um mich zu versammeln, schien mir ein verlockender und fruchtbringender. Ein glücklicher Zufall ermöglichte es mir, bald die ersten Schritte zur Ausführung meines Vorhabens zu thun. Ich sah in der Pinakothek zu München eine eben vollendete Copie jenes reizenden Bildes von Rubens, auf dem die zweite Frau dieses Meisters ihr nacktes, mit einem Federhute geschmücktes Söhnchen auf dem Schooße hält. Man konnte hier kaum noch von einer Copje reden: das Original war in allen seinen Feinheiten so wundervoll reproducirt, daß man es ein Facsimile nennen durfte. Beim ersten Anblicke gewann ich die Ueberzeugung, Derjenige, welchem diese Arbeit so unübertrefflich gelungen, sei für den von mir in Aussicht genommenen Zweck geeignet, wie schwerlich ein Anderer.

Der damals, im Jahre 1863, noch sehr junge Franz Lenbach — denn ihm verdankte jene Neuschöpfung eines der schönsten Rubensschen Bilder ihre Entstehung — ging mit Freuden auf meinen Vorschlag, sich zunächst in der angedeuteten Absicht nach Italien zu begeben, ein. Ist doch dieses Land das Ziel der Sehnsucht für jeden Künstler! und unseren Lenbach, dessen Seele von früher Jugend an mit hoher Begeisterung für die alten Meister glühte, zog es vor Allen mit Gewalt dorthin. Vor seiner Abreise hielt ich vielfach Rücksprache über die zu unternehmenden Arbeiten mit ihm. Er hatte schon einmal, wenn auch nur flüchtig, die italienischen Städte bereist, und es traf sich günstig, daß mehrentheils seine höchste Bewunderung denselben Werken zugewendet war, die auch ich vor Allen liebte. Am meisten war unser Augenmerk auf die großen Venezianer gerichtet, denen nach langer Vernachlässigung in unserer Zeit mit Recht wieder die allgemeine Beachtung zu Theil wird. Mein nächster und lebhaftester Wunsch war, das Wunderbild des Tizian, das mit dem Namen Die irdische und himmlische Liebe bezeichnet wird, womöglich in so treuer Wiedergabe, wie der Künstler sie von „der Frau des Rubens" geliefert, zu besitzen, und Lenbach begann denn, alsbald nach seiner Ankunft in Rom, die Arbeit in der Gallerie Borghese, deren schönste Zierde trotz aller anderen Herrlich-

keiten, die sie enthält, dieses Werk genannt werden muß. Wenige Monate später, als ich selbst nach Rom kam, fand ich die Copie vollendet, und zwar in so überraschender Trefflichkeit, daß ich oft, während ich sie vor dem Originale stehen sah und mit dem letzteren verglich, meinte, man könnte sie mit diesem vertauschen, ohne daß es irgend Jemand merken würde. Ich halte das Gemälde selbst für einen Triumph der Kunst, wie sie nur wenige so glänzende gefeiert hat. Freilich ist es schwer zu sagen, was die beiden, an dem Brunnen einander gegenübersitzenden Frauen bedeuten sollen; der Name „irdische und himmlische Liebe" ist offenbar ohne Sinn. Doch auch der von „Liebe und Sprödigkeit," den Andere dafür substituiren, möchte nicht besser gewählt sein. Aber, sei es nun eine Allegorie oder, wie ich oft gedacht habe, eine Scene aus irgend einem romantischen Gedichte der Italiener, etwa aus Pulci, Bojardo oder Ariost — für denjenigen, der sich unbefangen dem Genusse eines Kunstwerkes hinzugeben vermag, kommt nichts darauf an, es zu wissen. Die Zaubermacht der Schönheit unseres Gemäldes nimmt den Beschauer so gefangen, daß er gar nicht fragt, was es vorstellt, sondern, gefesselt und gebannt von der bloßen Erscheinung, nichts weiter begehrt, als sich an dem himmlischen Anblicke zu laben. Die unbekleidete weibliche Gestalt ist wie eine Illustration von Pe-

trarcas „Hienieden wollte die Natur uns zeigen, wie viel dort oben sie vermag.“ Man glaubt, sie sei nicht von dieser Welt, sie müsse zurückkehren in das Lichtreich, aus dem sie zur Erde herabgestiegen. Die Landschaft, in welcher sich Tizian, wie auch auf anderen Bildern, als der erste und größte aller Landschaftsmaler zeigt, ist würdig, einer solchen Schönheit zum Aufenthalt zu dienen, und aus Beiden strömt eine Ueberfülle der Reize auf uns herab, als trüge ein mächtiger Frühlingshauch auf Ein Mal alle Blüthendüfte Italiens zu uns heran. Mein Vorhaben, die große alte Kunst neben der modernen in meiner Gallerie vertreten zu sehen, konnte nicht besser inaugurirt werden, als mit genannter Copie; nach meiner Meinung muß ihr, wie überhaupt solchen Bildern, deren Wirkung wesentlich vom Colorit bedingt ist, besonders hohe Wichtigkeit beigelegt werden, weil Zeichnungen oder andere farblose Nachbildungen derselben absolut keinen Begriff von ihrer Schönheit geben können. Ganz vorzugsweise, wenn auch nicht allein, ist dieser Gesichtspunkt auch bei meiner Auswahl anderer Gemälde maßgebend gewesen. Lenbach wandte sich zunächst der dem Pordenone zugeschriebenen Herodias mit dem Haupte Johannes des Täufers, im Palaste Doria zu Rom, zu, einem Frauenantlitze von der ganzen blendenden und berauschenden Schönheit, wie nur die Venezianer sie

zu schildern vermocht haben; es ist eine fast dämonische Gewalt des sinnlichen Reizes, auf welcher hier die Wirkung beruht. Ob Pordenone wirklich der Urheber des Bildes, läßt sich nicht gewiß sagen; es scheint mir höher zu stehen, als Alles, was sonst unter seinem Namen geht. Doch muß ich gleich hinzufügen, daß in jener großen Zeit bisweilen selbst geringere Maler in einzelnen Werken sich zu ganz ungeahnter Höhe erhoben haben. — Die Perle der Gallerie Corsini in Rom ist unstreitig Die Mutter mit dem Kinde von Murillo, vermuthlich das einzige in Italien befindliche Werk dieses großen Spaniers, da die beiden Madonnen im Palaste Pitti, die sich mit seinem Namen schmücken, entschieden seiner nicht würdig sind, und auch die als Murillo bezeichneten Stücke im Vatican kaum Ansprüche auf Aechtheit haben. Man kann dem Gemälde der Gallerie Corsini nichts Schlimmeres anthun, als wenn man es ein Madonnenbild nennt; der berühmte Sevillaner entfaltete sein Talent nach zwei Richtungen mit gleicher Meisterschaft. Wie er Heilige in himmlischer Glorie und Verklärung auf seinen Altarbildern vorzuführen wußte, so verstand er auch, Scenen und Erscheinungen des untersten Volkslebens durch die Kunst zu adeln, wie seine Betteljungen und Marktscenen in der Münchener Pinakothek dieses auf das glänzendste bewähren. Nicht so ganz in den niedersten Schichten bewegt

er sich auf unserem, von Lenbach recht con amore reproducirten Bilde. Die Mutter mit dem Kinde ist eine junge Frau aus dem Bürgerstande, mit etwas zigeunerischem Typus, wie man deren täglich auf den Straßen Sevillas sehen kann. Es ist bei diesem, wie auch bei so manchem anderen Kunstwerke, unerklärlich und mit Worten nicht auszusprechen, worauf seine Anziehungskraft beruht; und doch besteht sie und bannt jeden Empfänglichen in ihren Zauberkreis, um ihn auf lange nicht wieder loszulassen.

Zu den schönsten Erzeugnissen der Maler des 16. Jahrhunderts, zu denen, welche die tiefste und nachhaltigste Befriedigung gewähren, gehören die Porträts. Sei es, daß die Menschen jener großen Zeit des Wiederauflebens der Wissenschaften — einer Periode, welche neben dem Zeitalter des Perikles die größte der ganzen Weltgeschichte ist — edlere und kraftvoller ausgeprägte Züge trugen als die anderer Epochen, sei es, daß die damaligen Künstler Charaktere und Physiognomien besser aufzufassen wußten, als ihre Vorgänger und Nachfolger: es hat mir immer geschienen, als ob sich in den Bildnissen die Ueberlegenheit eines Raphael, Tizian und anderer ihrer Zeitgenossen am auffallendsten zeige. Wenn wir die Porträts dieser Meister beschauen und uns in sie versenken, fühlen wir uns in ein höheres Dasein erhoben: wir leben

mit einem Geschlecht von hochstrebenden, den edelsten Interessen der Menschheit zugewendeten Männern, von kühnen, energischen Feldherren und thatkräftigen Fürsten, im Kreise himmlisch schöner, das Leben der Männer veredelnder Frauen. Sie treten in diesen Bildern aus der Vergangenheit von drei Jahrhunderten so leibhaftig vor uns hin, offenbaren uns so vollständig ihr innerstes Wesen, daß wir wirklich ihres intimsten Umganges uns zu erfreuen glauben; und doch fühlen wir, es sind höhere Menschen, als sie in der Wirklichkeit waren: denn die Kunst hat sie geadelt und alles Niedere von ihnen abgestreift. Einige solcher Musterbildnisse zu besitzen, war mein lebhaftes Verlangen, und Lenbach, durch sein nachher so glänzend entwickeltes Talent besonders zum Porträtmaler berufen, war in seltener Weise befähigt, meinen Wunsch zu befriedigen. Er copirte im Palast Pitti zu Florenz ein Gemälde Tizians, das einen jungen blonden Mann in schwarzer Tracht, mit einer goldenen Kette, vorstellt. Dasselbe gehört zu dem Allervortrefflichsten, was der unerreichbare Meister in diesem Fache geleistet. Er hat in dem jungen Manne, von dem wir nichts, nicht einmal den Namen wissen, (nur die Tradition behauptet, er sei ein Engländer) uns eine unwiderstehlich anziehende Erscheinung vorgeführt. Dieses offene und doch sinnende Antlitz, diese unergründlich tiefen Augen lenken immer von

Neuem unsere Blicke auf ihn hin; wir werden zu Vertrauten seiner Geheimnisse und lernen ihn lieben, wie einen Bruder. Einem Manne, dessen Staubeskleid seit so lange im Grabe modert, von dem sonst kein Gedächtniß unter den Menschen geblieben ist, hat der große Künstler auch auf Erden die Unsterblichkeit geschenkt. Und wie gewiß Jeder, der einen Dichter oder Schriftsteller recht innig verehrt, ein Mal gewünscht hat, ihm in einem jenseitigen Dasein zu begegnen, so ist dieser blonde Mann in schwarzer Tracht auch durch das, was er mich in seinen Zügen hat lesen lassen, ein Gegenstand der Verehrung für mich geworden; und es hat sich oft der Wunsch in mir geregt, ihn in einem anderen Leben ein Mal treffen zu können. — Ein höchst ausgezeichnetes, von Lenbach für mich copirtes Porträt ist auch das, welches Andrea del Sarto von sich selbst entworfen hat. Den besten Werken dieses Malers, der nahezu in der vordersten Reihe der italienischen Künstler steht, ist, bei fast weiblicher Anmuth, etwas Weiches, Träumerisches, ein Zug leiser Melancholie eigen, und gerade so, wie wir uns ihren Schöpfer denken, erscheint derselbe uns hier; nur Wenige werden sein gemüthvolles Antlitz betrachten können, ohne sich von ihm gefesselt und in den Kreis seines Empfindens hineingezogen zu fühlen. — Einer ganz anderen Sphäre gehört das Bildniß des Pietro Are-

tino von Tizian an. Dieser feile Lobhudler der Großen seiner Zeit, dieser cynische Satiriker und unverschämte Zotenreißer, ist von dem Künstler in allen seinen, gewiß Niemandem sympathischen Charakterzügen schonungslos der Nachwelt überliefert worden. Und doch verwandelt sich wegen der Großartigkeit der Auffassung, bei der Betrachtung dieses faunischen Gesichtes der Widerwille beinahe in Wohlgefallen.

Unter den Werken, welche bisher dem Giorgione zugeschrieben wurden, hat die Kritik unserer Zeit nur noch wenige, als ihm mit einiger Sicherheit beizulegen, übrig gelassen. Zu Letzteren gehört das im Palast Pitti befindliche Concert. Aber ich glaube, daß der kritische Verheerungszug etwas zu weit gegangen ist, und daß noch verschiedene Bilder, denen man jetzt einen anderen Ursprung beimißt, von der Hand eben dessen gefertigt sind, von dem dieses Concert herrührt. Giorgione hat von jeher zu meinen besonderen Lieblingen gehört, und ich bin aus Verehrung für ihn zweimal nach dem Städtchen Castelfranco gewallfahrtet, wo er geboren worden und seine Jugend verlebt hat. Es liegt in diesem Künstler etwas von der Natur jener reizenden Gegenden, die sich vom Fuße der Alpen in das Venezianische hinabziehen, und in denen sich die Frische und Kraft des nordischen Gebirges mit der Ueppigkeit des südlichen Bodens vereinigt. Man

athmet vor seinen Bildern den kühlen Hauch ein, der aus den Schluchten des Friaul hervorbricht, und doch auch das milde Wehen des über Maisfelder und durch Rebenpflanzungen hinsäuselnden Westwindes. Die Seele Giorgiones hatte einen Zug von dem Ernste und dem schwärmerischen Tiefsinn eines Albrecht Dürer, womit sich die edle Sinnlichkeit der übrigen Venezianer auf das schönste vereinte. Wir wissen durch seine Biographen, daß er Musik besonders liebte und selbst ausübte; und aus diesem musikalischen Geiste ist sein Concert geschaffen. Alle drei Figuren, die wir auf dem Bilde gewahren, sind ganz in die Töne versunken, welche zwei von ihnen einer Orgel und einem Saiteninstrumente entlocken: und wer sich in die Betrachtung des Gemäldes vertieft, glaubt die seelenvollen Klänge noch aus so lange verschwundener Zeit herüberschallen zu hören. Am schönsten spiegelt sich die halb wehmüthige, halb begeisternde Empfindung, welche das gespielte Tonstück hervorruft, auf dem wunderbar ausdrucksvollen Gesichte des Augustinermönches in der Mitte. Da Giorgione schon von der doch noch dürftigen Musik seiner Zeit so entzückt wurde, wie sich das in dem Bilde ausspricht, wie viel höhere Entzückungen würden ihm bereitet worden sein, wenn er eine der großen Tonschöpfungen neuerer Zeit, eine von Bachs, Beethovens oder Mozarts Compositionen, oder auch nur ein Lied

von Schubert kennen gelernt hätte! Während wir zu der Malerei des 16. Jahrhunderts, als zu etwas Einzigem, vielleicht nie wieder zu Erreichendem aufstaunen, hat die Tonkunst seitdem einen Riesenflug genommen und vielleicht sich auf eine Höhe emporgeschwungen, zu welcher keine der anderen Künste hinanreicht. — Als interessant will ich hier erwähnen, daß eine ältere Ueberlieferung, welcher auch der Katalog des Palastes Pitti Rechnung trägt, behauptet, dieser Augustiner sei der junge Luther, und daß wirklich in den Gesichtszügen sich eine Aehnlichkeit mit denjenigen finden soll, die Porträts des Letzteren aus seiner früheren Zeit uns überliefert haben. Luther liebte, wie man weiß, sehr die Musik, und da er auf seiner Durchreise nach Rom in Venedig sich aufgehalten haben kann, so läßt sich jener Ueberlieferung nicht jedes Recht auf Glaubwürdigkeit absprechen. Thöricht dagegen ist es, wenn der junge Page auf dem Bilde als Katharina von Bora bezeichnet wird, die Luther verkleidet begleitet habe.

Die eine der beiden Venus von Tizian in der Tribune der Uffizien hat mit Recht immer für das schönste der verschiedenen Gemälde gegolten, welche mit diesem Namen bezeichnet werden. Die zweite in demselben Lokale, sowie die beiden in Madrid, stehen ihr nicht völlig gleich, und diejenige in Dresden ist gar so gering, daß man sie nicht

länger mehr einem solchen Meister zuschreiben sollte. Alle diese Bilder stellen übrigens offenbar gar nicht die Göttin der Liebe dar, sondern schöne Frauen ihrer Zeit, wie das auf dem unsrigen schon aus der, im Hintergrunde mit dem Auskramen von Wäsche beschäftigten Dienerin hervorgeht. Die herrliche Frau, die stolz darauf war, ihre völlig unverhüllte Schönheit durch den Pinsel eines Tizian verewigt zu sehen, ist die Herzogin von Urbino. Davon kann sich Jeder überzeugen, indem ein Porträt derselben, in vorgerückteren Jahren, von der nämlichen Hand gemalt, in den Uffizien zu sehen ist. Der keusche und reine Geist, in welchem der Künstler alle die göttlichen Formen dieses Weibes wiedergegeben und ihm die ganze Fülle des verlockendsten sinnlichen Reizes verliehen hat, während doch durch den hohen Adel der Auffassung es dem Beschauer unmöglich gemacht wird, einer niederen Regung auch nur für einen Augenblick Raum zu geben, kann nicht hoch genug gepriesen werden. Wenn viele moderne Kupferstiche schöner, völlig bekleideter Frauen durch die Lüsternheit, welche den Grabstichel des Künstlers geleitet hat, mit Recht Anstoß erregen, so kann man den reinsten Jüngling vor diese Herzogin von Urbino wie vor eine Statue der Venus Urania führen.

Außer den genannten copirte Lenbach in durchgängig gleicher Vollendung noch folgende Bilder

für mich: ein kleines Mädchen, mit einem Hunde neben ihr, damals im Palaste Strozzi zu Florenz, jetzt in das Museum zu Berlin übergegangen. Die Urheberschaft Tizians scheint zweifellos zu sein, da Documente darüber vorhanden sind; in seiner ganzen Größe zeigt er sich hier freilich nicht; jedenfalls aber muß man das Bild ein anmuthiges und liebenswürdiges nennen. Ich würde dasselbe wohl nicht gerade ausgewählt haben; aber bisweilen war es nicht möglich, sogleich die Erlaubniß zum Copiren solcher Werke zu erlangen, auf die mein Trachten besonders gerichtet war, und inzwischen mußte die Zeit mit anderen kleineren Arbeiten ausgefüllt werden. — Als ganz vorzüglich erscheinen mir dagegen zwei Porträts von Rubens, deren eines Elisabeth Brandt, die erste Frau des Künstlers, das andere diesen selbst vorstellt. Er steht hier vor uns in jugendlichen Jahren, eine überaus noble Erscheinung von ritterlicher Haltung, gewinnenden freundlichen Zügen und mit dem Ausdrucke hoher Intelligenz, gerade so, wie wir uns den seltenen Mann denken, der die ganze Bildung seiner Zeit in sich vereinigte und, während er die Welt mit Werken der Malerei ohne Maß und Zahl erfüllte, doch noch zu den edelsten humanistischen Studien Muße behielt, und von den Fürsten als Staatsmann und Diplomat gesucht wurde. Manche sind gegen Rubens eingenommen und können die

hohe Bewunderung nicht fassen, die ihm mit Recht gezollt wird; es ist das Unglück, daß ihm so viele, völlig unächte Bilder zugeschrieben werden, und daß andere, an denen er vielleicht einigen Antheil haben mag, von seinen Schülern höchst nachlässig ausgeführt worden sind. So finden sich in fast allen Gallerien Gemälde, die mit dem Namen des Rubens prangen, aber seines Genius unwürdig sind; solche dagegen, die er mit Sorgfalt und Liebe gemalt — und ihre Zahl ist noch immer Legion — weisen ihm eine Stelle in der Reihe der ersten Künstler an. Ebenso wie seine großen, wildbewegten Compositionen, in denen er excellirt, bewährt dies sein Selbstporträt; er hat sich darin zum Range eines der besten Bildnißmaler emporgeschwungen. Ein zweites, in welchem sich der Meister in etwas späteren Jahren selbst aufgenommen hat, wirkt weniger anziehend; aber die Copie, die Lenbach davon geliefert, ist wichtig, weil das Original in den Uffizien sich in einem dem Untergange nahen Zustande befindet.

Nach München zurückgekehrt, copirte Lenbach für mich noch ein treffliches Bild von Van Dyck: die das Violoncell spielende Gattin des Künstlers, damals noch in Schleißheim befindlich, jetzt in die Pinakothek übergegangen. Nun aber rüstete er sich, einem lange von mir gehegten Wunsche entsprechend, zu einer Expedition nach Spanien. Das Museum in Madrid ist ohne Frage das reichste

der Welt, und keineswegs, wie Einige glauben, hauptsächlich durch die Werke der spanischen Maler, von denen man dort allein umfassende Kenntniß gewinnen kann; vielmehr sind alle Schulen daselbst in gleicher Fülle und vorzüglicher Auswahl vertreten. Die Könige aus dem Hause Habsburg waren eben in den beiden Jahrhunderten, als die Malerei ihre schönsten Blüthen trieb, die Gebieter Europas, und wenigstens zwei von ihnen zeichneten sich durch ihren feinen Geschmack ebenso, wie durch den Eifer aus, mit dem sie gute Kunstwerke in ihren Besitz zu bringen trachteten. Der Freund des Schönen wird Karl V. für manche Fehler seiner Regierung Absolution ertheilen, wenn er bedenkt, daß dieser Monarch den hohen Genius des Tizian erkannte und in vollem Maße würdigte. Auch Philipp IV., unter dessen gewiß nicht mustergültiger Herrschaft das spanische Weltreich schon stark in Verfall gerieth, wird uns in günstigerem Lichte erscheinen, wenn wir ihn nicht als Regenten, sondern als den feinsinnigen Mann betrachten, der, wie den Dichter Calderon, so den Maler Velasquez in seine nächste Nähe zog und seine diplomatischen Agenten in halb Europa beauftragte, die besten Gemälde, deren sie habhaft werden konnten, für ihn zu erwerben. Aber selbst die finstere Seele eines Philipp II., die enge und verschlossene Philipps III. war für den Reiz des Schönen nicht

ganz unempfänglich, und auch diesen beiden Königen verdankt Spanien den Besitz manches kostbaren Gemäldes. So bewahrt das Museum von Madrid, wo jetzt das früher in verschiedenen Schlössern Zerstreute zusammengedrängt ist, einen Schatz von unermeßlichem Werthe und einzig in seiner Art. In diesen Räumen hat sich noch der sonst so tief erblichene Glanz des Reiches erhalten, in dem die Sonne nicht unterging.

Der Kunstfreund, der Madrid besucht, denkt natürlich zuerst an die Spanier, die dort in höchster Trefflichkeit und fast zahllosen Exemplaren repräsentirt sind; indessen, wenn er das Museum betritt, bemerkt er doch bald, daß die einheimischen, wie alle anderen Künstler, vor den Italienern, als den Königen der Malerei, zurücktreten. Besonders aber ist es der mächtige Genius des Tizian, der hier als Alleinherrscher waltet, so daß selbst Raphael, obgleich eine Menge seiner Hauptwerke vorhanden, in Gefahr kommt, von ihm herabgedrückt zu werden. Ich bin immer der Meinung gewesen, der gewaltige Venezianer werde noch nicht in seinem vollen, immensen Werthe begriffen. Wie sehr sich ihm in neuerer Zeit auch die Bewunderung zugewandt hat, so ist man doch immer geneigt, in ihm vorzugsweise den Maler des sinnlichen Reizes, den unübertrefflichen Coloristen zu ehren. Aber wiewohl es wahr ist, daß er als unumschränkter Ge-

bieter im Reiche der Schönheit dasteht und ihm Keiner hierin die Palme entreißen kann, so erschöpft sich damit doch nicht entfernt seine Bedeutung; vielmehr ist die Universalität, das Allumfassende seines Genies das Wunderwürdige an ihm, und man weiß nicht, ob man mehr seine Höhe oder seine Tiefe bestaunen soll. Das Erhabenste und Größte, das Mächtige und Erschütternde gehört ebenso zu seiner Domäne, wie das Süße, Liebliche und Herzbestrickende. Ist je ein Bild von so tragischem Pathos bei rührendstem, die ganze Seele bewältigendem Ausdrucke des Schmerzes hervorgebracht worden, als seine „Grablegung“ in Paris? je eines von so hinreißendem, uns auf dem Flügel der Begeisterung durch alle Himmel dahintragendem Schwunge, wie das prachtvolle Gemälde der „Dreieinigkeit“ oder der „himmlischen Glorie“ in Madrid, das über dem Sarge Karls V. in St. Just aufgestellt war? Hat selbst Michel Angelo etwas Kühneres, Gigantischeres geschaffen, als Tizians „Prometheus“ eben hier ist? Und neben diesen Riesenwerken die beinahe endlose Reihe von Bildnissen, in denen er fast allen bedeutenden Menschen seiner Zeit unvergängliche Dauer geliehen hat: den Kriegern und Feldherren, den Staatsmännern und Dichtern, den Jungfrauen mit ihren holden Engelsgesichtern, wie den ehrwürdigen Matronen! Wie hat er in seinen Schlachtbildern die bewegtesten, vom Sturme des Kampfes

durcheinander gewirbelten Gruppen mit seinem Zauberstabe berührt und auf die Leinwand gebannt, so daß der flüchtig vorüberrauschende, kaum faßbare Augenblick für alle Zeiten fortwährt! Und nun, neben dem strengen, oft fast erschreckenden Ernste so vieler Werke der bunte Farbenteppich des fröhlichsten Lebens, den er in anderen vor uns ausbreitet: wie in dem von Regenbogenpracht umglänzten Bilde „Bacchus und Ariadne“ zu London, oder dem ähnlichen hier!

Unter den fast fünfzig Gemälden Tizians in Madrid war mir von jeher eines als das größte erschienen, als ein Werk von so einziger und erstaunlicher Bedeutung, daß im weiten Gebiete der Kunst sich nur wenige in seine Nähe wagen können. Es ist dies das große Reiterbildniß Karls V. Nie ist das ganze Leben eines Menschen, des Mächtigsten seiner Zeit, nie sein innerstes Wesen in so überwältigender Kraft, mit so überzeugender Wahrheit in Einer Figur hingestellt worden. Dieser Karl, der Sohn einer wahnsinnigen Mutter, der schon als Jüngling mit gebrochenen Kräften zur Beherrschung eines ungeheuren Reiches gelangte und eine Last auf sich gelegt fühlte, die zu tragen er unfähig war, der ruhelos von einem Lande zum andern irrte, und aus dem wirren, um ihn entfesselten Weltgetriebe sich früh das Grab als Zuflucht ersehnte, steht hier ganz und voll vor uns,

wie ihn kein Geschichtsschreiber erkannt und zu schildern vermocht hat, wie ihn nur ein Seher und Prophet — denn als solcher erscheint Tizian hier — zu erfassen im Stande war. Diese bereits früh vom Alter gebeugte Gestalt, dies bleiche Antlitz mit den tief-melancholischen Zügen, erfüllt uns mit unendlicher Wehmuth; und wie wir den lebensmüden Kaiser, dessen ermattende Hand kaum die Lanze zu halten vermag, auf dem schwarzen Rosse an uns vorübersprengen sehen, möchten wir ihm in das Grab folgen, wo all sein Leid enden soll. Ebenso staunenerregend wie der Tiefblick, mit welchem der Künstler die Seele seines Helden bis in ihre innersten Falten zerlegt hat, mit dem er schon bald nach der Schlacht von Mühlberg — denn damals ist das Bild gemalt — als der Kaiser auf dem Höhepunkte seiner Macht stand, seine freiwillige Weltentsagung vorausverkündet, ist der Glanz der äußeren Erscheinung, in welchem er ihn uns vorführt. Die Tiefe und Pracht der Farbe sucht ihres Gleichen, besonders in der Landschaft; dann aber gleichfalls in dem Colorit des schwarzen Rosses, der Rüstung und des Helms. Damit kontrastirt die leichenhafte Blässe des Gesichtes zur ungeheuersten Wirkung. Besonders gewaltig ist der Eindruck, wenn der Abendschatten sich auf das Bild legt, und der Reiter, wie ein Geist des Grabes, gespenstisch an uns vorüberzugleiten scheint. — Man

hört bisweilen wohl Bemerkungen über das Pferd, daß es aller Naturwahrheit spotte, und gewiß hat Tizian auch kein Modell dazu angewandt. Aber man denke sich dasselbe in naturalistischer Weise aufgefaßt — etwa wie ein Pferdemaler einen Vollblutrenner darstellen würde — so wäre der Effekt des Ganzen zerstört. — Ich glaube, daß dieser Karl V. Tizians von keinem Kunstwerke aller Zeiten übertroffen worden ist, noch je übertroffen werden kann. Bisher kannten ihn Wenige; denn obgleich es der Mühe lohnte, eine Reise nach Madrid zu machen, nur um ihn zu sehen, war solche doch nur Einzelnen ausnahmsweise vergönnt. Daß Lenbach nun das Original, im Ganzen wie in jeder Einzelheit, auf so meisterliche Weise reproducirt und dasselbe einem größeren Kreise zugänglich gemacht hat, ist ein nicht hoch genug zu schätzendes Verdienst. — Er copirte weiter noch in Madrid die Herodias des Tizian, oder vielmehr dessen Tochter Lavinia, die das Haupt Johannes des Täufers in einer Schale erhebt. Es ist das schönste von mehreren Exemplaren des Gemäldes, und diese Lavinia, ein Weib in voller Jugendblüthe, besiegt an bethörendem Liebreize noch die vielgepriesene im Berliner Museum. Das goldblonde Haar kleidet sie so wohl, daß man begreift, wie die edlen Venezianerinnen täglich mehrere Stunden anwandten, um ihrem Haupthaare eine solche Farbe zu ver-

leihen, und wie ein eigenes Buch verfaßt ward, um diese Kunst zu lehren. — Mehr um einige sonst unbeschäftigte Tage nicht nutzlos verstreichen zu lassen, als wegen besonderer Trefflichkeit des Bildes, wandte sich Lenbach zum Copiren eines weiblichen Porträts von Tintoretto. Es soll die Geliebte dieses Malers sein; ihr anmuthiges Gesicht von offenem keckem Ausdrucke gefällt, ohne jedoch zur Bewunderung seiner Schönheit hinzureißen. — Seine letzte Arbeit in Spanien widmete Lenbach einem Bildnisse Philipps IV. von Velasquez. Dieser Spanier gehört unstreitig in die Reihe der Porträtmaler ersten Ranges. Aber hinter den großen Venezianern steht er doch zurück, indem diese das Charakteristische, das er zu seinem Hauptprinzipe machte, immer der Schönheit unterordneten, und die harten Formen der Wirklichkeit mit einem idealen Reize umkleideten, der ihm fremd ist. Da in seiner Zeit kein Tizian mehr lebte, begreift man übrigens, wie Philipp IV. allein von seiner Hand gemalt sein wollte. Auf unserem Bilde steht der König, ein junger Mann von ächt Habsburgischer Physiognomie, im Jagdkostüm, einen Hund zur Seite, vor uns — eine höchst vornehme Erscheinung, in welcher man, trotz der einfachen Tracht, den Herrscher zweier Welten erkennt. In der Unbefangenheit und Natürlichkeit, mit der hier Philipp sich uns zeigt, offenbart sich eine Haupteigenthüm-

lichkeit des Velasquez: wir glauben wirklich einen Lebenden, dem wir schon einmal begegnet sind, in einem unbelauschten Momente vor uns zu sehen, während die Männer und Frauen auf den venezianischen Porträts wie die Helden guter Tragödien uns doch immer Wesen höherer Art bedünken.

---

## XII.

Gleichzeitig in Madrid für mich beschäftigt war Ernst von Liphart, ein damals noch sehr junger Mann, der sich früh durch ungemeines Talent für die Malerei, wie durch hohe geistige Bildung auszeichnete. Er copirte zunächst ein Porträt des berühmten Malers Alonso Cano von Velasquez — ein Werk, das die Vorzüge des letztgenannten theilt; dann ein Gemälde, welches zu den besten Leistungen dieses ausgezeichneten Spaniers gehört. Wir erblicken den Infanten Balthasar Carlos, Sohn Philipps IV., einen Knaben von noch zartem Alter, wie er auf einem kleinen Rosse, kühn gleich einem Feldherrn, in die Welt hineinsprengt. Es giebt nur wenige Bilder von so frappanter Wirkung wie dieses. In der Landschaft erkennt man sogleich die kahle felsige Umgegend von Madrid, die trotz ihrer Oede mit dem Hintergrunde der schneebedeckten

Sierra von Guadarrhama von größtem malerischen Reize ist und in dieser Hinsicht nicht der römischen Campagna weicht. Im Laufe der Zeit ist das Gemälde, ich weiß nicht durch welchen chemischen Prozeß, an einigen Stellen zu blau geworden. Dies beeinträchtigt seine Wirkung in etwas; indessen blieb nichts anderes übrig, als bei der Reproduction die störende Farbe beizubehalten. — Hierauf setzte Liphart seine beste Kraft an die Copie eines der herrlichsten Bilder des Murillo: es ist dies eine jener, von den Spaniern häufig gemalten Darstellungen der Jungfrau Maria, wie sie von Engeln umgeben, den halben Mond zu ihren Füßen, in seliger Entzückung in Lüften schwebt. Solche Gemälde der „Conception" wurden bei den Prozessionen in feierlichem Zuge durch die Straßen der Städte dahingetragen. Murillo hat den Gegenstand häufig behandelt, und ist darin oft noch von Anderen nachgeahmt worden; aber keines der vielen Exemplare kommt dem in Madrid befindlichen an Vorzüglichkeit gleich, selbst das berühmte im Louvre nicht. Dieses ist zwar reicher in der Composition und von größerer Farbenpracht, leidet aber im Gesichte der Madonna schon etwas an Affektation, während das der unsrigen durch holdselige Unschuld und Naivetät der reinsten Jungfräulichkeit das Herz gefangen nimmt. — Liphart hatte bereits früher in Florenz Mehreres für mich copirt; so ein

ansprechendes, Giorgione beigelegtes Frauenbildniß, und das großartige Porträt des Papstes Julius II. von Raphael. Raphael ist in meiner Gallerie weit weniger stark vertreten, als andere der großen Maler. Der Grund hiervon liegt darin, daß fast alle seine Werke schon früher häufig nachgebildet worden sind, und mein Augenmerk sich vorzugsweise auf Gemälde richtete, die nicht gleich allgemein bekannt waren. Indessen mußte meine Sammlung doch Einiges von dem großen Urbiner aufzuweisen haben. Sein Bildniß Julius II. in den Uffizien — das andere, auch höchst vortreffliche im Palaste Pitti scheint eine Copie von venezianischer Hand zu sein — zeigt uns den gewaltigen Papst in hohem Greisenalter, doch in ungebrochener Kraft, mit loderndem Feuer in den Augen. Er sitzt zusammengesunken da, in Brüten vertieft, und scheint mächtige Entschlüsse in der Brust zu wälzen. — Vielleicht noch anziehender ist das Bildniß eines eben zum Jünglinge erblühten Knaben in schwarzer Tracht, der das Haupt in die Hand stützt. Die unaussprechliche Anmuth und der seelenvolle Ausdruck in seinen Zügen müssen ihm jedes Herz gewinnen. Auch dieses vorzügliche Werk des Raphael wurde von Liphart, der später nach Paris übersiedelte, nebst noch zwei anderen der schönsten Bilder des Louvre für mich copirt. Das eine der letzteren ist ein Gemälde, das nach meiner Ansicht zu den besten Ar-

beiten des Giorgione gehört, mag es ihm auch in neuerer Zeit von zweifelsüchtigen Kritikern abgesprochen worden sein. Auch hier, wie im „Concert" des Palastes Pitti, wird die Musik verherrlicht. Während ein Jüngling auf einem Wiesenplane mit einem Landbewohner und einem nackten Mädchen ruhend die Laute spielt, scheint die ganze Natur, in Wonne aufgelöst, den Tönen zu lauschen. Die schönsten Träume von einem arkadischen Hirtenlande haben sich hier verkörpert, und wie wir diese Gruppe glücklicher Menschen betrachten, die sich inmitten einer reizvollen Landschaft dem süßesten Genusse des Augenblickes hingiebt, empfinden wir Neid auf eine so selige Existenz. Dabei wirkt der Schmelz und die goldene Leuchtkraft des Colorits wahrhaft hinreißend. — An diesen Giorgione reiht sich ein Tizian des Louvre, ebenfalls eine Liebesscene darstellend und von gleicher Kraft der schönsten Sinnlichkeit durchglüht. Der berühmte Feldherr Karls V., Marques del Vasto, eine hohe kräftige, in Stahlrüstung gekleidete Gestalt, in deren Zügen sich bei eiserner Energie doch auch gewinnende Milde ausprägt, steht im Hintergrunde. Das Bild stellt den Moment dar, wo er von seiner Gemahlin Abschied nimmt, um in den Krieg zu ziehen; vorn erblickt man die Letztere, eine gläserne Weltkugel als Symbol der Vergänglichkeit alles Irdischen in der Hand haltend, während Sieg, Liebe und Hymen sie zu

trösten versuchen. Wir kümmern uns nicht viel um diese Allegorie; das Nachdenken über sie könnte nur unsere Empfindung erkälten: wie bei der „irdischen und himmlischen Liebe“ genügt die äußere Erscheinung vollkommen zu unserer Befriedigung. Der große Maler hat dieselbe Gruppe mit verschiedenartigen, aber in ähnlicher Stellung zu einander befindlichen Figuren mehrmals wiederholt; so auf der „Einweihung einer Bacchantin in die Mysterien der Venus“ in der Pinakothek zu München und im Palast Borghese zu Rom; aber dem Bilde im Louvre möchte der Preis der Schönheit gebühren.

Ein junger Künstler, Hans von Marées, hatte durch ein in der Weise der besten Niederländer ausgeführtes Cabinetstück, eine Pferdeschwemme darstellend und durch ungewöhnliche Kraft der Farbe bestechend, meine Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Ich glaubte, daß das Copiren nach alten Meistern zur Ausbildung seines eigenen vielversprechenden Talentes beitragen würde, und ließ ihn deshalb nach Rom reisen. Er wandte zuerst seinen Fleiß auf eine Madonna, im Palast Colonna, das Jesuskind einem anbetenden Jünglinge weisend, welchen der zur Seite stehende Apostel Petrus beschützt. Dieses Gemälde gehört immerhin zu den guten, wenn auch nicht zu den besten Leistungen des Palma, der sich in einigen Werken zu der Höhe der größten Maler erhoben hat. Aus Florenz sandte

Marées mir zunächst eine Copie des Reiterbildnisses Philipps IV. von Velasquez im Palast Pitti. Dasselbe ist eine kleinere, aber meisterliche Wiederholung des großen Gemäldes in Madrid und kam nach Florenz, weil ein dortiger Bildhauer die Reiterstatue Philipps, die jetzt vor dem Palaste der spanischen Hauptstadt steht, danach zu fertigen hatte. Es zeigt alle Vorzüge des Velasquez und wirkt in dem kleineren Format durch die concentrirte Kraft der Farbe vielleicht um so intensiver. — Eine dem Tizian zugeschriebene, aber wahrscheinlich von Savoldo herrührende Anbetung des Christuskindes würde ich wohl kaum gewählt haben; Marées copirte sie, um die Zeit auszufüllen, bis ein anderes Gemälde, auf das er reflectirte, frei würde. Sie bringt, bei sehr hellem Lichte, große Wirkung hervor, ist aber, in Folge von Nachdunkelung, so schwarz, daß man an trüben Tagen wenig von ihr erkennen kann. — Sodann widmete Marées seine Arbeit einem schönen Frauenbilde im Palast Pitti. Dasselbe hatte dort lange wenig beachtet gehangen, bis J. D. Passavant an ihm die Züge des Weibes zu erkennen glaubte, das zum Modell der sistinischen Madonna gedient hat, und das Werk dem Raphael beilegte. Ob dieses außer Zweifel steht, ob die weitere Meinung, wonach wir hier die Fornarina vor uns haben sollen, begründet ist, wage ich nicht zu sagen; jedenfalls aber ist dieses weibliche Porträt,

das freilich leider durch Uebermalung stark gelitten hat, des großen Meisters würdig, und das Weib, das es vorstellt, mit seinen edlen Gesichtsformen und dem dunkel glühenden Auge war nicht unwerth, von ihm geliebt zu werden. Alle diese Arbeiten führte Marées mit Liebe, Sorgfalt und vielem Talente aus, und ich hätte sehr gewünscht, daß er bei derselben Beschäftigung noch länger ausgehalten hätte. Es ist in hohem Grade zu beklagen, daß so viele Künstler sich durch Copiren zu erniedrigen glauben, während dasselbe doch nicht nur die beste Vorschule zu eigenen Leistungen ist, sondern auch schon selbstschöpferische Kräfte von nicht geringem Grade erfordert. Der gewaltige, überreich mit Erfindungskraft ausgerüstete Rubens hat es nicht verschmäht, mehrere Copien nach Tizian (in den Museen von Madrid und Stockholm befindlich) zu liefern, und der große Andrea del Sarto copirte Raphaels Leo X. so vortrefflich, daß Giulio Romano, der an dem Gemälde seines Lehrers mitgearbeitet, später die Copie für das Original hielt; eine Beschäftigung, welcher solche Meister sich gerne unterzogen, wird Niemandem zur Schande gereichen.

Während meiner alljährlichen Aufenthalte in Italien richtete ich bei meinen Besuchen der Gallerien von Venedig, Florenz, Rom und Neapel, auch Parma, meine Aufmerksamkeit auf die Copien, welche dort in großer Anzahl für den Verkauf ge-

fertigt werden. Aber sehr selten fand sich darunter eine, die sich als von Künstlerhand herrührend kundgab, und diese hatte dann fast immer schon ihren Besitzer. Die meisten waren unter aller Kritik, roh und schlecht, so daß man es als ein wahres Sacrilegium, als eine Entweihung der hohen Originale brandmarken muß, wenn solche Karrikaturen derselben feilgeboten werden. Das Glück fügte es jedoch, daß mir einige wirklich künstlerisch ausgeführte Arbeiten, die nicht bestellt waren, bekannt wurden, und diese ließ ich mir nicht entgehen. Die kleine unsäglich liebliche Madonna von Raphael, die sich früher im Hause Connestabile in Perugia befand, dann für einen enormen Preis nach Petersburg verkauft wurde, hatte B. Entres vortrefflich copirt; dieser Künstler gehörte noch jenem Kreise junger deutscher Maler an, die sich im ersten Viertel unseres Jahrhunderts zu Rom mit Andacht in das Studium der altitalienischen Malerei versenkten, und seine Leistung zeugt in jedem Pinselstriche von der Hingebung und Pietät, mit der er sich ihr gewidmet. Man fühlt, wie sein Herz, nicht bloß seine Hand, daran geschaffen hat. Gegen das bescheidene Aussehen dieser Madonna von Raphael bildet die überschwängliche Farbenpracht von Tizians Himmelfahrt der Maria einen entschiedenen Gegensatz. Wenige Bilder nur mögen so sehr aus begeisterter Seele unmittelbar auf die Leinwand

geworfen worden sein, wie diese Darstellung der heiligen Jungfrau, die im Schwunge der Andacht, von jubelnden Engelchören getragen, mit ausgebreiteten Armen gen Himmel schwebt, während die niedere Erde unter ihr versinkt. Die recht gelungene Copie eines schon verstorbenen Malers Karl Fries giebt, wenn auch in stark verkleinerten Verhältnissen, doch noch einen schönen Begriff von der Herrlichkeit des Tizianschen Werkes. — Ein sehr anmuthvolles Bildniß eines Jünglings von Sustermans, einem Niederländer, der sich in Florenz niedergelassen, hat der früh verstorbene Schüler Schwinds, Anton Kraus, geschickt wiedergegeben. — Noch höher stehen die beiden Copien von A. Cassioli, einem florentinischen Maler, der in seiner Vaterstadt hohen Rufes genießt. Das Bildniß der Giovanna d'Aragona, das, im Palaste Doria zu Rom, dem Leonardo da Vinci zugeschrieben wird, gehört zu den Perlen der Kunst. Diese Giovanna, eine vornehme Römerin, galt für die schönste Frau ihrer Zeit, und es giebt ein eigenes Buch, in welchem Gesänge von hundert Dichtern zum Preise ihrer Schönheit gesammelt sind. Raphael malte sie, und das sie darstellende Porträt im Louvre zu Paris wird von Einigen für sein Werk gehalten, von Anderen nur für die beste unter zahlreichen Copien, die von dem untergegangenen Originale vorhanden sind. Die Wiederholung im

Palaste Doria ist auf freie Art in die Weise des Leonardo da Vinci übersetzt und mit größter Feinheit ausgeführt. Das Rom der raphaelischen Zeit scheint freilich ein ganz anderes Ideal von der weiblichen Schönheit gehabt zu haben, als es jetzt den Meisten vorschwebt; denn heute würde man sicher vielen, von den venezianischen Malern verewigten Frauen den Preis des Liebreizes vor dieser kalten Blondine zuerkennen; das thut aber dem Werthe des Kunstwerkes keinen Eintrag. — Die Schlacht von Cadore von Tizian war ein großes, weitberühmtes Gemälde im Dogenpalaste zu Venedig, das durch einen Brand zu Grunde gegangen ist. Nur eine in den Uffizien zu Florenz befindliche Skizze hat uns die gewaltige Composition aufbewahrt und ist daher ganz unschätzbar, weshalb es mir die größte Freude gewährte, eine höchstgelungene Copie derselben von Cassioli zu gewinnen. Rubens zollte dieser Skizze hohe Bewunderung, wie solches eine dieselbe wiederholende Handzeichnung von ihm beweist, und sie hat ihm offenbar bei seiner „Amazonenschlacht" in der Pinakothek zu München als Muster gedient. Diese Amazonenschlacht ist prächtig; nur vergleiche man sie nicht mit ihrem Vorbilde: denn da tritt die unermeßliche Ueberlegenheit des Venezianers sofort zu Tage. Das große Gemälde muß neben Raphaels „Schlacht des Constantin" das herrlichste aller Kriegsbilder

gewesen sein, ja, da hier die reichere Farbengebung die Macht der Composition hob, jene an Wirkung noch übertroffen haben. Die Wildheit des Kriegsgetümmels um eine Brücke, das Heruntertaumeln der Kämpfenden von der steilen Felswand, das Niedersinken der Sterbenden auf Todte, macht selbst auf der Skizze einen überwältigenden Eindruck.

Vielleicht der schönste Schmuck des an edlen Kunstwerken so reichen Belvedere in Wien ist die heilige Justina des Moretto. Es giebt einige Künstler, die in einem einzigen Werke so Hochvortreffliches geschaffen haben, daß sie darin mit den größten ihres Faches concurriren können, während sie in ihren anderen Leistungen zwar auch sehr achtbar, jedoch nicht auf gleicher Höhe dastehen. Als Beispiel davon unter den Musikern kann man Spontini nennen, dessen Vestalin zu den grandiosesten Schöpfungen der Tonkunst gehört und selbst hinter Don Juan und Fidelio nicht zurücksteht, während schon sein Ferdinand Cortez auf eine etwas tiefere Stufe hinabsinkt, und wir seine übrigen Compositionen kaum noch demselben Meister zuschreiben möchten. So hat auch Moretto in seiner „Justina" ein Werk hervorgebracht, das meines Bedünkens seine sämmtlichen anderen Bilder, an denen besonders seine Vaterstadt Brescia noch so reich ist, um Haupteslänge überragt und dem Besten, was die Kunst überhaupt produzirte, gleich kommt.

Die Heilige, die einen Palmenzweig in der Hand, ein Einhorn zu ihren Füßen, vor einem sie anbetenden bärtigen Manne dasteht, ist eine Gestalt von Majestät und Holdseligkeit zugleich, von ehrfurchtgebietender Hoheit neben anziehender und Vertrauen erweckender Milde, und meines Erachtens ist die Heiligkeit nie schöner in einem Menschenantlitze ausgedrückt worden. D. Penther in Wien hat eine gelungene Copie des Wunderbildes für mich gefertigt, die nicht nur den edlen Formen, sondern auch dem lichtschimmernden, in seinem weißen Glanze gleichsam die Keuschheit der Heldin symbolisirenden Colorit gerecht wird. — Demselben Künstler verdanke ich eine Copie der Lucrezia des Palma Vecchio, gleichfalls im Wiener Belvedere. Die tugendhafte Römerin auf diesem Gemälde zeigt den vollendetsten Typus venezianischer Frauenschönheit, und hierum war es offenbar dem Künstler auch allein zu thun; das Dramatische des dargestellten Vorganges hat er ganz außer Acht gelassen. Seine Lucrezia stößt sich den Dolch so behaglich, mit so heiter lächelndem Gesichte in den Busen, als ob für sie der Tod die größte Wonne wäre.

## XIII.

Seit lange trug ich mich mit dem Gedanken, den hohen Meister Michel Angelo mit einigen seiner Hauptschöpfungen zu den anderen Malern zu gesellen, die ich schon in meiner Gallerie versammelt hatte. Daß hier vornehmlich einige der Deckenbilder, sowie der Propheten und Sibyllen in der sistinischen Kapelle in Betracht kommen müßten, stand für mich fest. Wie ich während der letzten zwanzig Jahre fast ebenso viele Male dies Heiligthum der Kunst besuchte, wuchs in mir der Wunsch, Nachbildungen derjenigen Fresken zu erlangen, in denen der Genius des großen Florentiners sich am glorreichsten verkündet. Aber der Ausführung stellten sich die allergrößten Schwierigkeiten entgegen. Die Kapelle ist äußerst schlecht erleuchtet, und die Fresken sind so hoch angebracht, daß es selbst dem bewaffneten Auge schwer wird, sie völlig deutlich zu erkennen. Um sie nicht nur in ihren großen Umrissen, sondern auch in allen Details wiederzugeben, muß der Künstler einen Adlerblick besitzen, und dabei eine körperliche Rüstigkeit und Nervenkraft, wie sie Wenigen verliehen ist. Denn es wird ein beständiges Starren und Spähen, ein steter Gebrauch der schärfsten optischen Gläser erfordert, es sind mechanische Vorrichtungen nöthig, durch die

man den Gemälden näher gebracht wird, weil manche Einzelheiten sich sonst absolut nicht unterscheiden lassen; wer dem Schwindel unterworfen ist, kann sich durchaus nicht an die Arbeit wagen, denn sie will auf einem hohen Gerüste unternommen sein. Zeitweise ist es aber auch nothwendig, zum Zwecke der besseren Besichtigung, eine der beiden Seitengallerien zu betreten, die nur schmal und ohne Balustrade sind, so daß der kleinste Fehltritt lebensgefährlich sein würde. Endlich, wenn alle diese mechanischen Hemmnisse auch besiegt wären, würde derjenige Künstler doch seiner hohen Aufgabe schmählich erliegen, dem nicht die geistige Kraft zu Gebote steht, sich in sein gewaltiges Urbild zu vertiefen, der nicht in jahrelangem Studium nach dem Verständnisse Michel Angelos gerungen, bis sich dessen Genius ihm in seiner Fülle und Erhabenheit offenbart hat.

Je häufiger ich alle diese Schwierigkeiten erwog und bei meinen wiederholten Besuchen der Kapelle mich von den, sich schon äußerlich entgegenstellenden Hindernissen überzeugte, desto klarer ward es mir, daß völlig befriedigende Copien dieser Fresken überhaupt nicht herzustellen seien. Eine dem Originale durchaus adäquate Wiedergabe ist natürlich nur möglich, wenn der Nachbildner das erstere in allen seinen Theilen auf das genaueste sehen kann, und diese Vorbedingung fehlt hier durchaus. Ich er=

kannte daher, ich müsse meine Erwartungen herabstimmen und mich mit dem begnügen, was sich unter solchen Umständen erreichen ließe. Mir schien, daß schon ein Künstler, der dies Erreichbare leistete, sich ein hohes Verdienst erwerben würde. Denn die Fresken der Sistina gehen eilends dem Untergange entgegen: der Kalk, worauf sie gemalt sind, ist nach allen Seiten mit zahlreichen Rissen durchzogen, und irgend eine Erschütterung kann ihn und mit ihm die Herrlichkeiten, die er trägt, in der nächsten Stunde in die Tiefe stürzen; so wird die Zukunft begierig nach Allem forschen, was ihr einen genaueren Begriff von den hohen Bildwerken zu geben vermag, als es farblose Umrisse können. Es wäre trostlos, wenn das Höchste, was die Kunst überhaupt geleistet, zu Grunde ginge, bevor noch durch Nachbildungen, wenn auch von unvollkommener Art, so viel wie möglich von ihm gerettet worden.

Nachdem ich geraume Zeit über mein Vorhaben gebrütet hatte, und dessen Ausführung durch die verschiedensten Hemmnisse immer vereitelt worden war, sah ich die Photographien, welche Braun in Dornach mit seltener Geschicklichkeit bei electrischem Lichte von Michel Angelos Fresken aufgenommen hatte. Sogleich kam mir der Gedanke, daß diese für den Maler, der die Copie derselben unternähme, ein großes Hilfsmittel sein würden. Fast gleichzeitig lernte ich auch einen Künstler kennen, der mir

das Vertrauen einflößte, er besitze nicht nur die begeisterte Hingebung, sondern auch die Kräfte, um sich der colossalen Aufgabe mit Erfolg zu widmen. Dies war der seit lange in Rom lebende Karl Schwarzer. Ich ließ ihn zunächst, ohne ihm noch von meinem hochfliegenden Plane zu reden, prüfungsweise ein Bild copiren, bei dem er darthun konnte, daß er jenen Nachdruck und jene eiserne Energie besitze, die mir ein Haupterforderniß zu sein scheint, um dem mächtigen Florentiner nicht ganz zu unterliegen. Das von mir gewählte Gemälde war das im Palaste Doria zu Rom befindliche Porträt der beiden Gelehrten und Staatsmänner Navagiero und Beazzano von Raphael, das besonders zur Wiedergabe der Physiognomie des Navagiero jene Eigenschaften in hohem Grade verlangt. Schwarzer entledigte sich dieses Auftrages in sehr befriedigender Weise, und nun machte ich ihn mit meinem Vorhaben bekannt. Er verhehlte sich die außerordentliche Schwierigkeit der Aufgabe nicht, zog dieselbe nach allen Seiten hin in Erwägung und machte mich auf Einiges aufmerksam, was diese Schwierigkeit noch größer erscheinen ließ, als sie sich vorher mir dargestellt hatte. Die Fresken der Sistina, ursprünglich mit kräftigen, auf weite Ferne hin stark hervortretenden Farben gemalt, sind gegenwärtig, in Folge des Kerzendampfes und des Staubes, der sich an ihnen

festgesetzt hat, von einer grauen Decke überlagert, die sich wohl nicht mehr ohne Gefahr für die Bilder selbst entfernen läßt. Bei einer Copie nun es auf eine Wiederherstellung des ursprünglichen Colorits abzusehen, würde ein höchst vermessener Versuch sein; trotzdem konnte man einen Augenblick schwanken, ob er nicht gewagt werden sollte, und es war als gewiß vorauszusehen, daß bei Beibehaltung der jetzigen Färbung der Originale vielfach Klage über die Mattheit des Farbenauftrages erhoben werden würde. Dennoch erkannte ich das letztere Verfahren bald für das einzig richtige, und ich habe seitdem in der damals gewonnenen Ueberzeugung nicht gewankt, daß bei allen Copien nichts Anderes übrig bleibe, als sich an die Originale in ihrem jetzigen Zustande zu halten. Ich gehe hierin so weit, daß es mir am zweckmäßigsten scheint, auch die Restaurationen und Retouchen, die sie erlitten, mit nachzubilden, da selbst der beste Künstler sich nicht die Divinationsgabe zuschreiben wird, ihren früheren Zustand mit völliger Sicherheit zu errathen. Nachdem Alles gehörig erwogen war, ging Schwarzer, im vollen Bewußtsein der Größe des ihm anvertrauten Werkes, mit rüstiger Kraft an die Ausführung. Wo Alles bewundernswerth ist, fällt es schwer, eine Auswahl zu treffen. Nach einigem Hin- und Herschwanken entschied ich mich jedoch für fünf der Fresken, als für die herrlichsten. Im

Zeitraume von etwa drei Jahren vollendete Schwarzer seine Arbeit mit einer Sorgfalt, Liebe und Ausdauer, die nicht genug gepriesen werden können. Man denke sich, wie er auf einem hohen Gerüste, in Lüften schwebend, mit Anstrengung seiner ganzen Sehkraft, vom Morgen bis zum Abend nach oben spähen mußte, wie bald die Winterkälte der unheizbaren Kapelle seine Hände erstarren machte, und er dann wieder mit der glühenden, in jener Höhe doppelt empfindlichen Hitze des August zu kämpfen hatte, die seine Kräfte ermatten ließ, wie er, um diese oder jene Stelle der Fresken deutlicher zu erkennen, die schmale und gefährliche Seitengallerie betreten und dort unter Lebensgefahr zeichnen mußte. Seine Copien haben bei allen Billigen die entschiedenste Anerkennung gefunden; wer an ihnen mäkeln will, der zeige zuerst, daß diese Aufgabe, vielleicht die schwierigste, die überhaupt einem Künstler gestellt werden kann, sich besser lösen läßt, als es hier geschehen ist. Es kann keine größere Thorheit geben, als wegen des unerreichbaren Besten das erreichbare Gute zu verschmähen. Schon jetzt sind Schwarzers Arbeiten von unschätzbarem Werthe; denn derjenige, der nicht in Rom lebt, kann durch sie eine viel genauere Vorstellung von Michel Angelos Bildern gewinnen, als durch irgend andere Hilfsmittel, und selbst für den, der die Sistina oft besucht hat, ergänzen sie

die Anschauung der Originale, die man nur bei günstigem Lichte, auf dem Rücken liegend, und mit starker Anstrengung der Augen sehen kann. Wenn aber die letzteren, was sicher bevorsteht, zu Grunde gegangen sein werden, wird man sie wahrhaft heilig halten müssen, da man nirgends sonst den großen Florentiner so wird kennen lernen können, wie durch sie. Wäre es durch irgendwelche Umstände unmöglich gemacht worden, eine Uebersetzung der Ilias zu liefern wie die von Voß, eine des Shakespeare wie die von Schlegel, man würde immer noch hohen Genuß aus Stolberg und aus Eschenburg schöpfen können; und dasselbe ist mit Schwarzers Copien der Fall, wenn sie aus den angedeuteten Gründen auch nicht die höchste Stufe der Trefflichkeit, wo Original und Copie zusammenfallen, erreichen konnten.

Zwei der Deckengemälde habe ich an einem Plafond anbringen lassen, gewiß der vortheilhaftesten Stelle, die irgend aufzufinden war. Für das dritte war ein gleicher Platz nicht vorhanden; und für die vier Propheten und Sibyllen ließ sich in meinen Räumlichkeiten noch weniger die Stelle ermitteln, die eigentlich erfordert ward. Sie müßten, ebenso wie in der vatikanischen Kapelle, in sehr beträchtlicher Höhe gesehen werden; dann aber dürfte auch der Blick nicht durch andere Bilder von ihnen abgezogen werden, am wenigsten durch solche,

die durch glänzendes Colorit bestechen. Da sich dies bei mir nicht einrichten ließ, üben sie nicht die Wirkung, die ihnen unter günstigeren Umständen nicht entgehen würde, oder sie werden doch nur von Solchen völlig gewürdigt, die ihr Auge, es gegen die umgebenden Bilder abschließend, ganz auf sie concentriren. Wer sich so einmal ihnen genähert hat, wird gewiß wiederholt zu ihnen zurückkehren, und sich mit immer wachsender Bewunderung in sie vertiefen. Es ist zuerst eine Empfindung des Schreckens, die uns vor dem mächtigen Geiste Michel Angelos befällt, als ständen wir vor einem höheren Wesen. Wir wissen, daß er unser tiefstes Herz durchschaut, daß wir ihm vergebens irgend etwas zu verbergen suchen; denn er kennt alle Geheimnisse des Lebens und des Todes. Es ist keine Höhe, die er nicht erflogen hat, kein Abgrund, in den er nicht hinabgestiegen. Seine Riesenschöpfungen scheinen nicht von dieser Welt zu sein: sie blicken wie aus der Ewigkeit auf uns herab, und erst nach und nach gewinnen wir Muth und Vertrauen, uns der großen Seele des Künstlers hinzugeben, die bald mit erhabener Trauer, bald mit der Begeisterung des gottbegnadeten Sehers in ihnen waltet. Ueberwältigender Schmerz spricht sich im Jeremias aus: es ist, als laste das ganze Weltall auf dem zusammengebrochenen Greise, und als könne er sich nie mehr unter der Wucht des

auf ihm ruhenden Wehs emporrichten. Man glaubt, sein Jammerruf werde bis ans Ende der Zeiten nicht verstummen. — Auch Jesaias, eine stolze jugendliche Gestalt, hat allen Gram der Menschheit empfunden, und in finsteren Nächten mit der Verzweiflung gerungen; aber kühn rafft er sich empor aus dem Leid, das ihn zu Boden ziehen will. Prophetisch glüht sein dunkles Auge, und er verkündet, wie das Reich des Bösen enden, wie Gerechtigkeit auf Erden herrschen und das Lamm friedlich bei dem Löwen liegen werde. Die beiden Sibyllen, die delphische und lybische, sind die hehrsten Frauengestalten, welche die bildende Kunst je geschaffen; Töchter der Urzeit, die schon waren, bevor noch das alte Chaos sich getheilt, ragen sie hinüber in das heutige Geschlecht. Von ihren hohen Wolkensitzen fliegt ihr Blick über Raum und Zeit hinweg, und vor den vom Sturm durchwühlten Blättern ihrer geheimnißvollen Bücher weissagen sie die künftigen Weltgeschicke. — Unter den Mittelbildern ist die Erschaffung des Adam von solcher Erhabenheit, daß sie Alles, was andere Künstler hervorgebracht haben, erdrückt, wie die Poesie des Alten Testaments mit ihrem Posaunenschall alle anderen Klänge der Dichtung übertönt. Gott der Vater, wie er in Schöpfungskraft durch den Himmel daherbraust und das erste Leben von sich in den erwachenden Adam hinüberströmt, konnte nur von

dem höchsten schöpferischen Genius so dargestellt werden, und nie wieder hat seitdem die Kunst etwas von ähnlicher Größe hervorzubringen vermocht. — In der Erschaffung der Eva zeigt uns das erste Weib, wie es im Dankgefühl für das eben verliehene Leben vor dem ewigen Vater niederkniet, ein Urbild der Frau, in welchem sich Hoheit und Lieblichkeit in nicht wieder dagewesener Weise vermählen; der Schlaf ist in dem zurückgesunkenen Adam unübertrefflich ausgedrückt; man wagt kaum zu athmen, um ihn nicht zu stören. Auf dem dritten Bilde sind zwei Handlungen, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese, kühn zusammengedrängt; ihm Mangel an Einheit vorzuwerfen, wäre kindisch; gerade darin, daß hier Schuld und Strafe unmittelbar wie Ein Factum neben einander stehen, beruht die ungeheure Gesammtwirkung, und wir müssen Michel Angelo rühmen, daß er als ächter Künstler sich über conventionelle Regeln hinweggesetzt hat. In Adam erblicken wir den Typus des ersten Mannes in der ganzen strotzenden Fülle seiner Kraft, in Eva allen verführerischen Liebreiz des Weibes, das eben selbst im Begriff ist, dämonischer Verführung zu erliegen; auf der anderen Seite des Bildes hat sich schon der düstere Schatten der Sünde auf das erste Menschenpaar hinabgelegt; die Pforten des Paradieses sind hinter ihm verschlossen; Schuldbewußt-

sein und unaussprechlicher Schmerz über das verlorene Glück spricht sich ergreifend in den Zügen der Beiden aus. Diese Darstellung, wie der Engel mit gezücktem Flammenschwerte die Fliehenden vor sich hertreibt, ist für alle folgenden Maler maßgebend geworden, und man kann sich eine Vertreibung aus dem Paradiese kaum noch anders denken, als in der Auffassung Michel Angelos.

Es erscheint mir als ein Glück, für das ich die Sterne nicht genug preisen kann, daß es mir vergönnt gewesen ist, einige der hehren Gebilde des großen Florentiners zu steter Betrachtung in meine Nähe zu ziehen. Daß der Geist ihres Schöpfers auch in diesen Schattenrissen noch auf ihnen ruht, habe ich empfunden, indem sie mich in ihrer Gemeinschaft ein höheres, weltentrücktes Dasein fühlen ließen und mir die Geheimnisse von Zeit und Ewigkeit enthüllten. Wenn ich dann aus ihrem Kreise wieder in die Welt der Wirklichkeit trat, erschien mir das Treiben der Menschen fremd, ich konnte ihr Mühen und Ringen um Nichtiges kaum fassen und kehrte verwirrt und betäubt aus dem wilden Gewühl wieder zurück zu den hohen Gestalten, daß sie mich mit ihrem Lebensodem nährten und mir Kraft verliehen zum Kampf wider das Niedrige und Gemeine.

# XIV.

Im Frühjahr 1870 kam mir eine vortreffliche Copie zu Gesichte, die ein junger Maler aus Baden, August Wolf, in Dresden gefertigt hatte. Das Original, eine heilige Jungfrau, von einem Weibe in weißem Gewande und deren Angehörigen angebetet, ist neben dem „Zinsgroschen" wohl der vorzüglichste Tizian, den die dortige Gallerie aufzuweisen hat. Die Nachbildung von Wolf ließ nichts zu wünschen übrig; sie besaß in hohem Grade jenes undefinirbare Etwas, was erst die Seele eines Kunstwerks ausmacht und das der bloße Fleiß selbst mit der größten Anstrengung zu erreichen sich vergebens bemühen würde. Wie eine poetische Uebersetzung nur dann wahrhaft gelingen kann, wenn ein Dichter sich mit liebevoller Begeisterung in einen Urtext versenkt und ihn aus sich wiederzugebären trachtet, so vermag auch nur ein Künstler, der mit warmem Herzen alle Schönheiten seines Originals nachempfindet, ein Abbild davon zu liefern, das dieselben Empfindungen wie das Urbild hervorruft; es ist ein großer Irrthum zu glauben, dies könne je dem seelenlosen Arbeiter gelingen, oder gar einem mechanischen Prozesse, wie etwa dem Farbendrucke. Copien, die auf solche Art zu Stande gebracht werden, verhalten sich zu den ächt künstlerischen, wie

eine lateinische Interlinearübersetzung, die nur das Verständniß des Textes in den Schulen fördern soll, zu den wirklich poetischen. Gerade von der Wärme und Liebe, mit welcher Wolf seinen Tizian durchdrungen hatte, legte jeder Pinselstrich auf seiner Copie Zeugniß ab, und ich nahm dieselbe nicht allein in meine Gallerie auf, sondern knüpfte auch an ihren Urheber den Plan zu weiteren Unternehmungen. Bei mehreren langen Aufenthalten in Venedig und Reisen durch das venezianische Gebiet hatte ich entdeckt, daß dieser Theil Italiens noch übervoll von den vortrefflichsten, meist wenig bekannten Gemälden ist. Wie viel auch schon hinweggeschleppt sein mag, so strotzen doch noch alle Kirchen Venedigs von Werken der alten Meister. Wer kennt Tizians „Heiligen" in der Kirche S. Lio, oder den in der Kirche des St. Johannes, des Almosengebers? wer den des Vittore Carpaccio in S. Vitale? wer die überreichen Kunstschätze in S. Giacomo in Loria, S. Francesco della Vigna, S. Giovanni in Bragora, S. Cassiano, Santa Maria Mater Domini, oder in Santa Caterina, die jetzt geschlossen ist und kaum noch von Fremden besucht wird? wie Wenige halten es der Mühe für werth, nach Castelfranco, Treviso, Vicenza, der Villa Maser, Bassano, oder gar nach Cadore zu reisen? Und doch ist der genannte Landstrich, bis hinab in das Dorf S. Zerman, das einen trefflichen Palma aufzuweisen hat, eine

Fundgrube der interessantesten Bilder. Freilich befinden sich die meisten dieser Gemälde in höchst ungünstigen Lokalen, an dunkeln Altären, oft so schlecht aufgehängt, daß man sie nur mit der größten Anstrengung, an besonders hellen Tagen und in den Stunden, wo ein Schimmer des Lichtes zu ihnen dringt, sehen kann. Es läßt sich kaum fassen, daß die Urheber jener Altarstücke sich zufrieden geben mochten, ihre Werke dergestalt begraben und den Blicken entzogen zu wissen; gerade von den Venezianern, die in einer solchen Wonne des Colorits schwelgten, sollte man glauben, sie hätten ihre Bilder an Plätze bringen müssen, wo ihr leuchtender Farbenglanz die Augen weithin entzückte. Aber nichts von dem! An den finstersten Stellen der Gesuiti, der Scalzi, der Scuola di S. Rocco zu Venedig finden sich Gemälde von Tizian, Gian Bellin und Tintoretto, deren Umrisse man kaum anders, als bei Fackel- oder Kerzenlicht zu erkennen vermag. Im rührenden Gegensatz zu der Eitelkeit und Ruhmsucht unserer Tage müssen die Künstler jener Zeit ihre Kirchenbilder einzig in dem Gedanken gemalt haben, etwas dem Himmel Wohlgefälliges damit zu vollbringen; sie müssen ihren Lohn darin gefunden haben, daß Gottes oder der Heiligen Auge auf ihnen weile. Ich dachte, wenn es möglich wäre, eine Anzahl solcher Gemälde, die an den Stätten, wo sie sich befinden, den Blicken

fast gänzlich verborgen sind, durch gute Copien der Betrachtung zugänglich zu machen, so würde hierdurch der Kunst ein Dienst erwiesen werden. Allerdings waren die Schwierigkeiten, dies ins Werk zu setzen, außerordentlich groß; in manchen Fällen ließ es sich überhaupt nur ausführen, wenn das Bild zeitweise von seinem dunkeln Platze entfernt wurde; in anderen konnte die Aufgabe nur unter Bekämpfung riesiger Hindernisse gelöst werden. Ich besprach dies Alles mit Wolf; er war ganz erfüllt von der Größe des zu vollbringenden Werkes. Bei dem Gedanken daran regte sich oft in ihm Mißtrauen in seine eigenen Kräfte; allein er war jung, voll Begeisterung, und der Trieb, etwas Tüchtiges zu leisten, siegte über die Zagniß. So reiste er im Sommer 1870 nach Venedig ab, gerade als das Kriegsgewitter furchtbar drohend über Deutschland aufstieg. Es war mir wohlthuend, in jener Zeit, wo die Tagesereignisse auf jedem Geiste lasteten, meinen Gedanken, wenigstens auf Augenblicke, eine andere Richtung zu geben; vermochte ich auch sonst nichts zu arbeiten, so schien doch die Mühwaltung, welche nöthig war, um verschiedene besonders anziehende Bilder aus ihren düsteren Verstecken ans Licht hervorzuziehen, eine mit der Aufregung solcher stürmischen Tage vereinbare Beschäftigung. Ich begab mich selbst nach Venedig, theils um Umschau zu halten, theils um von Kirchenvorstehern, oder

durch Vermittelung des Präfekten die Erlaubniß zum Transporte dieses oder jenes Gemäldes einzuholen. Man ist in dieser Hinsicht fast überall in Italien von größter Zuvorkommenheit, und wo es irgend statthaft, ward mein Wunsch gewährt; in manchen Fällen jedoch standen bestimmte gesetzliche Vorschriften entgegen, und ich mußte, um nicht unbillig zu sein, von meinem Vorhaben abstehen. Wolf inzwischen ließ sich durch kein Hemmniß, selbst nicht durch ein unbesiegbar scheinendes, zurückschrecken; wenn ihn ein Werk mächtig anzog, wenn er meinen Wunsch, es nachgebildet zu sehen, kannte, machte er sich rüstig an die Arbeit, und führte dieselbe mit eiserner Beharrlichkeit zu Ende, mochte das graue Dämmerlicht, das durch die Kirchenfenster hereinzitterte, ihn das Bild auch nur wie durch einen Schleier erkennen lassen, mochte sein Auge auch von der unaufhörlichen Anstrengung ermüden, seine Hand, von der feuchten Kälte des Dezembers erstarrt, auch nur mit Mühe den Pinsel halten können! In den allermeisten Fällen, da, wo die Umstände nur einigermaßen günstig waren, hat er Bewundernswerthes geleistet; ich fordere alle Maler der Welt auf, z. B. den großen Gian Bellin in S. Zaccaria, den Fischer des Paris Bordone, oder den Tempelgang der Maria von Tizian vorzüglicher zu copiren, als er es gethan hat. Es ist unmöglich; denn Original und Copie sind hier vollkommen eins; wer

wie ich, während des Entstehens der letzteren, Beide täglich neben einander gesehen und mit einander verglichen hat, nur der vermag dies zu beurtheilen, nur der weiß auch, welche ungeheuer schwere Aufgabe hier vollführt ist, welcher Riesenfleiß, welche colossale Anstrengung und zugleich nie ermattende Begeisterung erfordert wurde, um so enorm große, figurenreiche Compositionen in gleichem Format wiederzugeben. Wenn einige wenige seiner Arbeiten nicht so völlig befriedigend ausgefallen sind, so liegt die Schuld an mir, der ich wünschte, dieses oder jenes Bild copirt zu sehen, ohne zu bedenken, daß dabei Hindernisse entgegenstanden, die unbesiegbar waren. Ist es nun nicht empörend, einem Künstler, der mehr meisterliche Copien geliefert hat, als vielleicht irgend ein Lebender, einen Vorwurf daraus zu machen, wenn er sich, aus Gefälligkeit gegen mich, hier und da an eine Aufgabe gewagt hat, die überhaupt von Keinem durchaus nach Wunsch gelöst werden konnte?

Mein Hauptaugenmerk war auf Gian Bellin gerichtet. Dieser große Maler, den man kaum anderswo vollkommen kennen lernen kann, als in Venedig, wo sich noch seine Hauptwerke befinden, scheint mir bisher noch nicht in seiner ganzen Bedeutung gewürdigt zu sein. In den Werken, die er während seiner neunzigjährigen Lebensdauer schuf, kann man die Kunst von ihrer ersten Ent-

faltung an bis zu ihrer höchsten Blüthe verfolgen. Während in seinen früheren Arbeiten sein großer Geist sich noch in mühsamem Ringen mit der Form zeigt, die er nicht vollständig zu bewältigen vermag, gewahrt man in seinen späteren Bildern einen stetigen Fortschritt zur immer reiferen Vollendung, und in seinem letzten umfangreichen Altargemälde, das in seinem achtzigsten Lebensjahre entstanden, hat er einen Gipfel der Kunst erklommen, bis zu dem nur Wenige hinanreichen. Tiefe, Adel und Ernst der Auffassung, hohes Stylgefühl und die edelste Formgebung erheben dieses grandiose Werk auf eine der obersten Stufen im ganzen Gebiete der Kunst. Aber der Genuß des Originals ward im höchsten Grade beeinträchtigt durch die Dunkelheit der Kirche S. Zaccaria, auf deren finsterstem Altare es sich befand; nur Morgens um zehn Uhr kam es etwas, aber doch nur theilweise, zur Erscheinung. Ein Copiren an diesem Platze war unmöglich, und mein ganzes Streben mußte dahin gerichtet werden, die Versetzung in eine günstigere Oertlichkeit zu erreichen. Nach vielen vergeblichen Bemühungen gelang das endlich, und so konnte Wolf an einer großartigen Aufgabe seine volle Kraft bewähren. In dieser Arbeit rechtfertigte, ja übertraf er meine kühnsten Erwartungen; ich betrachte seine Copie als einen meiner größten Schätze. In der Aufstellung, die ich ihm gegeben, läßt sich

das Wunderwerk in einer Weise überblicken, wie es auch heute, wo man es in die Sakristei gebracht hat, in Venedig nicht möglich ist. Diese Maria auf dem Throne, zu ihren Seiten links die Heiligen Petrus und Catharina, rechts Hieronymus und Lucia, zu ihren Füßen der lautenspielende Engel — man weiß nicht, ob man mehr die einzelnen Figuren oder die ganze Gruppe in ihrer Zusammenstellung bewundern soll; Alles ist herrlich und von fast überirdischer Schönheit, so daß man das Auge des Adlers besitzen müßte, um ungeblendet empor zu schauen. Wie oft hat mich die Kälte der meisten Menschen, ihre Unfähigkeit zu wahren Kunstgenüssen befremdet, wenn ich sie theilnahmlos mit einigen flüchtigen Bemerkungen an diesem Bilde vorübergehen sah! Mich ergreift dasselbe zu jeder Zeit; am tiefsten und mächtigsten aber, wenn die Abendstrahlen auf ihm ruhen und es wie in einer Glorie leuchtet, als ob sich der ganze Himmel vor uns aufthäte.

Ein anderes Altarblatt, das Gian Bellin auch schon in beginnendem Alter, jedoch beträchtlich früher malte, steht hinter dem obigen an Großartigkeit zurück, ist aber von der hinreißendsten, seelenvollsten Anmuth und Lieblichkeit. Es zerfällt in drei Theile, deren mittlerer die Madonna mit dem Christkinde in einer Nische enthält, während zu den beiden Seiten sich je zwei Heilige befinden. Zu den Füßen

der Jungfrau spielen zwei Engel die Laute, und es sind Engel, wie sie so holdselig kaum je gemalt worden sind. Das Copiren dieses Gemäldes, das die Sakristei der Frari aufbewahrt, wurde ungemein dadurch erschwert, daß dasselbe nicht von Ort und Stelle entfernt werden durfte; seine Stellung gegen das Licht ist überaus ungünstig, und den größten Theil des Tages hindurch liegt Dämmerung, bei trübem Wetter fast Nacht auf ihm. Wolf, während seiner Arbeit unter so ungünstigen Umständen oft beinahe verzweifelnd, hat von früh bis spät auf dem Altar stehend und die vortheilhafteren Momente sorgfältig benutzend, schließlich ein höchst glückliches Resultat erzielt. Wer dieses wonnige, den Beschauer mit dem Gefühle innigster Seligkeit erfüllende Bild in meiner Gallerie betrachtet, ahnt wohl nicht, wie viele Stunden des Bangens und Zweifelns bis zu seinem Zustandekommen verflossen sind, wie viele Sorgen und Mühen es gekostet hat. Damit es in seiner ganzen Erscheinung eine der des Originals möglichst entsprechende Wirkung mache, habe ich den Rahmen, der es in Venedig umgiebt, genau nachformen lassen.

Zwei kleinere Madonnen des Gian Bellin in der Academie zu Venedig, deren eine nur das Christkind vor sich hält, die andere von zwei Heiligen umgeben ist, waren leichter nachzubilden; auch auf ihnen ruht der reine und edle Geist des Meisters.

Er hat seine Herzensandacht in sie ergossen, und sie locken in ihrem ewig-frischen Reiz zu stets erneuter Betrachtung, die sich mit immer neuer Freude lohnt.

Der edle alte Meister Cima, nach seinem Geburtsorte da Conegliano benannt, steht hinter Bellin an Großartigkeit und Erhabenheit zurück, allein an Innigkeit der Empfindung und Schönheit der Formgebung kommt er ihm oft nahe. Dies zeigt seine Madonna mit dem Jesusknaben in der Academie, welche Wolf für mich vorzüglich copirte. Es ist mir unerklärlich, weshalb man lange Zeit hindurch und wohl auch noch bis auf den heutigen Tag den Malern der umbrischen Schule, den Perugino, Pinturicchio, einen wahren Cultus gewidmet und darüber die älteren Venezianer viel weniger beachtet hat. Nach meiner Meinung sind die Werke der letzteren von derselben Tiefe des Gefühls, von derselben religiösen Weihe erfüllt, wie diejenigen der Schule, aus welcher Raphael hervorging, zeichnen sich jedoch durch edlere Gestaltung und durch ein Colorit aus, das in der Knospe schon die Blüthe venezianischer Kunst ankündigt.

Sebastian del Piombo, ein Schüler Bellins und Genosse des Giorgione, hat in Venedig nur wenige Denkmale seiner Thätigkeit zurückgelassen. Er ging schon in frühen Jahren nach Rom und wurde hier den aus seiner Heimath mitgebrachten

Traditionen halb und halb untreu, indem er den Styl des Michel Angelo, dessen schroffe Strenge und bisweilen an Uebertreibung grenzende Großartigkeit mit dem venezianischen Colorit und Schönheitsgefühl zu verbinden suchte. Aber wahrscheinlich hat dies seiner Kunst zum Schaden gereicht, und er würde Größeres geleistet haben, wenn er auf der zuerst von ihm eingeschlagenen Bahn geblieben wäre. In dem Altarblatt der Kirche S. Giovanni Crisostomo steht er den Besten seiner Zeit gleich. Auf demselben erblicken wir den heil. Chrysostomus, eine würdige Greisengestalt, an einem Pulte schreibend. Vor ihn hin tritt der jugendliche Johannes der Täufer, gefolgt von dem, mit Ritterrüstung bekleideten heil. Liberalis; weiter nahen ihm die heil. Magdalena mit dem Salbgefäß, die heil. Agnes mit dem Feuerbecken und die heil. Catharina mit dem Rade. Ueber alle diese Gestalten ist eine Fülle von Schönheit ergossen, besonders über die heil. Magdalena, in welcher man Palmas Tochter Violanta zu erkennen glaubt. Das Bild konnte nicht von dem Altar, an welchem täglich Messe gelesen wird, entfernt werden; die Beleuchtung daselbst ist sehr ungünstig, und nur durch Anbringung eines großen Schirms, der Abhilfe gegen die Störung durch einfallende Lichtreflexe brachte, ward das Copiren desselben überhaupt ermöglicht. Trotzdem blieb die Arbeit eine äußerst schwierige, und nach-

dem ich sie während ihres Fortgangs beobachtet, und mich täglich von den zu überwindenden Hindernissen überzeugt hatte, erstaunte ich schließlich, daß sie so gut ausgefallen war.

Noch besaß ich nichts von Paul Veronese und wünschte doch, einige seiner schönsten Werke bei mir zu sehen. Dieser Maler wird gewöhnlich nicht in dem ganzen Umfange seines staunenswerthen Talentes anerkannt. Gewöhnlich preist man ihn nur als den in blendender Farbengebung unerreichten Virtuosen; seine großen Gastmahle, deren eines sich in Paris, das andere in der Academie zu Venedig befindet, oder seine „Anbetung der Könige" in Dresden, zeigen freilich diese Seite seiner Begabung in eminentem Grade; andere Gemälde von ihm jedoch thun dar, daß er sich auch auf bewegte Compositionen, wie Wenige, verstand, und seine „Kreuztragung" in Dresden ist von so ergreifender dramatischer Lebendigkeit, daß sie jeden Vergleich herausfordert. Ich trachtete nun danach, mir Copien von verschiedenen solchen Werken des Meisters zu verschaffen, aus deren Zusammenstellung sich die volle Tragweite seiner Leistungsfähigkeit erkennen ließe. Ein überaus glänzendes Prachtstück, das ihn nach allen Richtungen hin repräsentiren könnte, wie kaum ein anderes, ist das große Votivbild für die Schlacht von Lepanto in der Sala del Collegio des Dogenpalastes. Hier vereint sich

das prangendste Colorit mit einer vortrefflichen Anordnung und dem höchsten Adel der Form. Aber Wolf getraute sich erst, nachdem durch jahrelange Uebung seine Kraft gewachsen war, Bilder von so colossalen Dimensionen in der gleichen Größe zu copiren. Auch waren damals meine Räumlichkeiten noch beschränkter, und so entschloß ich mich, mit einer beträchtlich verkleinerten Nachbildung vorlieb zu nehmen. Auf dieser können natürlich die Vorzüge des Originals nicht in vollem Maße zur Geltung kommen; es bleibt jedoch genug auf ihr übrig, was Bewunderung verdient. Der oben in einer Glorie thronende Christus und die unten Knieenden sind ebenso geschickt gruppirt, wie in den Stellungen und Physiognomien von seltener Würde und Anmuth, besonders der mit Begeisterung aufschauende Doge Sebastian Venier und die weibliche Gestalt des Glaubens; auch hat die Farbengluth in der Verkleinerung wenig von ihrer ursprünglichen Kraft verloren.

Eine der umfangreichsten malerischen Unternehmungen des Paolo war die Ausschmückung der von Palladio erbauten, unfern von Treviso gelegenen Villa Maser, mit Fresken. Diese gehören zu seinen besten Hervorbringungen und zeigen den seltnen Reichthum seiner übersprudelnden Phantasie, müssen aber, da im Fresko nie ein gleich sattes Colorit zu erreichen ist wie im Oelgemälde, in

letzterer Hinsicht hinter anderen seiner Werke zurückstehen. Die erstgenannten Vorzüge derselben sind jedoch so groß, daß ich ihrer zwei copiren zu lassen beschloß, und zwar dies trotz der Erwägung, daß die Uebertragung von Wandgemälden in Staffeleigemälde stets eine mißliche Sache sei. Wolf brachte zum genannten Zwecke während zweier Sommer mehrere Monate in der Villa zu, froh, der Gluth und den Mückenstichen in der Lagunenstadt zu entrinnen, am Tage während seiner Arbeit wohl auch unter der Julihitze leidend, sich aber am Abend in dem luftig gelegenen Städtchen Asolo, dem Wittwensitze der Catharina Cornaro, erfrischend. Die Copien der beiden Fresken, die er dort vollendete, fielen vortrefflich aus. Auf der einen derselben erblickt man Venus auf Wolken hingebettet, von Amoretten und Grazien umgeben, und rechts von ihr den erst geborenen Liebesgott, wie ihn eine Nymphe waffnet; die andere, deren außerordentliche Schönheit sich nicht genug preisen läßt, zeigt Bacchus inmitten jubelnder weinlaubbekränzter Schaaren, wie er Traubensaft in eine Schale auspreßt, und neben ihm die auf einem Aehrenbündel ruhende Ariadne.

Die beiden, meines Bedünkens schönsten Oelgemälde Paolos, welche Venedig besitzt, nämlich die heil. Catharina in der gleichnamigen Kirche, und die thronende Madonna in der Academie,

durfte ich mir nicht entgehen lassen. Die erste bekundet, in wie unübertrefflicher Weise der Maler den Glanz und Prunk, der in den Häusern der venezianischen Nobili herrschte, mit Innigkeit und andachtsvoller religiöser Empfindung zu verbinden wußte. Kein weltliches Vermählungsfest kann prachtvoller sein, als dieses der Sancta Catharina mit dem Jesuskinde. Die Heilige ist in so luxuriöse Gewänder gehüllt, wie nur Catharina Cornaro bei ihrer Hochzeitsfeier sie getragen haben kann; und doch reißt diese äußere blendende Pracht die Seele nicht aus der weihevollen Stimmung, die über dem Ganzen ruht. — Die „thronende Madonna mit dem Christkinde", die sich früher, ein nobles Seitenstück zu dem herrlichen Gian Bellin, in S. Zaccaria befand, jetzt in der Academie ihren Platz hat, ist wohl das großartigste Werk des Paolo; hier dient die höchste Farbenherrlichkeit doch nur zur Vermehrung des hoheitsvollen Ernstes einer ächt kirchlichen Composition. Diese Madonna ist die wahre Himmelskönigin, welche Anbetung heischt.

Einer der fruchtbarsten Künstler, von dessen umfangreichen Gemälden, wie Vieles auch hinweggeschleppt worden, noch jetzt ganz Venedig erfüllt ist, war Tintoretto. Man hat ihn in neuerer Zeit, wie die Mode stets Wechsel im Urtheile herbeiführt, außerordentlich emporgehoben; ein geistreicher Schriftsteller, den die Engländer gegenwärtig

als eine Autorität in Kunstsachen betrachten, Ruskin, geht so weit, ihn neben Dante und Michel Angelo den dritten Master-spirit of Italy zu nennen, und sein Ausspruch hat so viel Geltung gewonnen, daß, wie ich oft bemerkt habe, die reisenden Britten in Venedig besonders zu Tintorettos Bildern wallfahrten, als wären sie die größte Sehenswürdigkeit der Dogenstadt. Die Unselbständigkeit der meisten Menschen, die sich in dieser Weise von einem, ein Mal ausgesprochenen Urtheile leiten lassen, ist mir immer eine klägliche Erscheinung gewesen. Das Unerklärliche bei dieser Wandelbarkeit des Geschmacks bleibt, daß jede Generation sich für überzeugt hält, ihr Standpunkt sei der einzig maßgebende, während doch die geringste historische Betrachtung zeigt, daß die Ansichten beständig fluctuiren, und der Alternde oft erlebt, daß dasjenige herabgesetzt wird, was in seiner Jugend bewundert wurde. So wird auch der übertriebene, jetzt dem Tintoretto erwiesene Cultus vermuthlich schon nach einem Jahrzehnt eingestellt, oder doch auf ein geringeres Maß zurückgeführt werden. Gewiß besaß dieser Künstler eine unerschöpfliche Erfindungskraft und eine ungemeine technische Fertigkeit; allein er war doch mehr Virtuos, als ein aus innerem Seelendrange schaffender Künstler. Seine meisten Werke lassen daher kalt, vornehmlich diejenigen, in denen er ein unübersehbares Gewimmel von Figuren auf die Leinwand

hingeworfen hat. Ein besonderer Uebelstand, an welchem seine Gemälde mehrentheils leiden, ist es noch, daß sie, wohl in Folge schlechtgewählten Farbenmaterials, zu dunkel, oft fast schwarz geworden sind. Um jedoch auch diesen, immerhin bedeutenden und merkwürdigen Meister in meiner Sammlung nicht zu missen, wählte ich zwei Bilder aus, die mir zu seinen vorzüglichsten zu gehören scheinen und weniger Spuren jener Nachdunkelung tragen. Das eine, gewöhnlich Bacchus und Ariadne genannt, in der Sala dell' Anti-Collegio des Dogenpalastes, ist zum mindesten in der Farbe vortrefflich und von großer pittoresker Wirkung, wenn auch die Zeichnung der Figuren manches zu wünschen übrig läßt. Was im Grunde diese Gruppe zu bedeuten habe, möchte sich schwer enträthseln lassen. In der Bacchusmythe ist keine Scene vorhanden, die hier dargestellt sein könnte; wird denn von irgend einem Mythographen erzählt, daß Bacchus, aus dem Meere ans Ufer watend, der dort sitzenden Ariadne einen Ring darreicht, während Venus vom Himmel herabschwebt, um der Schönen einen Kranz aufzudrücken? Am wahrscheinlichsten dünkt es mich, daß wir es vielmehr mit einer Allegorie zu thun haben, daß die weibliche sitzende Figur Venezia vorstellen soll und der ihr dargebotene Ring der berühmte Dogenring ist, welcher ja, nach einer nachher noch zu erwähnenden Legende, dem Beherrscher Venedigs

zuerst von einem Fischer überbracht wurde. Die vermeintliche Venus würde dann Fortuna oder ein anderes allegorisches Wesen sein. — Wenn dieses Gemälde, das in guter Beleuchtung sich nahe dem Fenster befindet, bequem von Wolf copirt wurde, so stellten sich dem gleichen Vorhaben in Bezug auf das Wunder der heil. Agnes in Maria dell' Orto bedeutende Hindernisse entgegen. Das Bild ist in der Kapelle, für die es gemalt wurde, nahezu unsichtbar; ich würde es kaum gekannt haben, wenn ich es nicht viele Jahre früher, als man dasselbe zum Behufe einer Ausbesserung von dem Altare entfernt hatte, gesehen hätte. Seit dieser Zeit stand es in zauberischem Lichte in meiner Erinnerung und ich beschloß, Alles daran zu setzen, um es an einen besseren Platz gebracht zu wissen. Endlich wurde dies erreicht; und als sich das Werk in allen seinen Theilen überblicken ließ, bestätigte sich mein früheres Urtheil, dasselbe sei die vielleicht ausgezeichnetste von allen Leistungen Tintorettos. Die dargestellte Legende ist diejenige, wonach die heil. Agnes durch ihr Gebet vom Himmel erreicht, daß ein sie bedrohender römischer Krieger wie vom Blitze getroffen zu Boden stürzt, wonach sie dann aber, um dem Prätor die Wunderkraft ihres Gebetes zu zeigen, den Todten wiederum zum Leben erweckt. In dem Antlitze der knieenden Heiligen ist die reinste jungfräuliche Unschuld ausgeprägt. Die

Darstellung des Vorganges läßt an drastischer Lebendigkeit nichts zu wünschen übrig, und das Colorit, in seiner Vertheilung auf die Engelchöre oben, wie auf die verschiedenen Gruppen unten, entfaltet bei näherer Betrachtung immer neue Schönheiten.

Wenn Wolfs Copien solcher Bilder, die sich ihm unter günstigen Umständen darboten, und besonders die großer, figurenreicher Compositionen meist jeden Vergleich aushalten, so lagen gewisse Klassen von Gemälden vielleicht doch nicht völlig in seiner Sphäre. Besonders mochte dies bei denen der Fall sein, welche, wie das Porträt, die größte Schärfe der Charakteristik erheischen; mindestens hatte er hier an Lenbach, den sein eigenes, specielles Talent ganz vorzüglich auch zum Copiren von Bildnissen befähigte, einen höchst gefährlichen Vorgänger, und ich sah ihn deshalb nicht ohne eine gewisse Zagniß sich an ein sehr vortreffliches Porträt von Tintoretto wagen. Dieses, das den Procurator Priuli darstellt, besitzt nicht die ideale Schönheit, wie Tizians derartige Werke, z. B. das staunenswürdige Porträt des Dogen Grimani im Palast Morosini, das leider wenig zugänglich ist und um das ich mich vergebens gemüht habe; sein ganzer Werth beruht auf der tiefen und eindringenden Charakteristik. Gewiß nun muß auch diese Arbeit von Wolf als eine sehr achtungswerthe gelten; allein es schien

mir immer, als ob irgend ein kleiner, jedoch wesentlicher Zug unberücksichtigt geblieben sei, und das Fehlen eines solchen kleinen Zuges zerstört oft die Wirkung des Ganzen. Seitdem hat Wolf, in richtiger Erkenntniß seines eigentlichen Berufs, sich nur noch ein paar Male, um eine unbesetzte Zeit auszufüllen, der Nachbildung von Porträts zugewendet, und dies waren, mit Ausnahme von einem oder zweien, Werke von nicht großer Bedeutung, weshalb ich ihrer gar nicht erwähnen werde.

Die von allen Jahrhunderten bewunderte heil. Barbara des älteren Palma stand in der vordersten Reihe der in Venedig befindlichen Gemälde, von denen ich eine Copie wünschte. Das Original derselben in Santa Maria Formosa ist zu diesem Behufe nicht eben gut aufgestellt, wenn auch keineswegs so schlecht, wie manche andere. Immerhin bringt die Lokalität so viele Nachtheile, daß die Wiedergabe in gleicher Größe wohl noch selten versucht worden ist. Niemand hätte, das ist meine feste Ueberzeugung, unter solchen Umständen die Aufgabe besser lösen können, als es Wolf gethan. Er hat der Heiligen, welche als Schutzpatronin der Kanoniere das Heldenhafte einer Jeanne d'Arc besitzt und doch zugleich den Typus der höchsten Anmuth und Frauenschönheit trägt, diese beiden Seiten der Erscheinung vollständig gewahrt. Im Reiche der venezianischen und aller Kunst giebt es wohl

keine weibliche Gestalt, die sich an Hoheit und Liebreiz zugleich mit dieser heil. Barbara messen könnte, es sei denn Morettos heil. Justina. Ich habe daher diese beiden Musterbilder gleichsam als Pendants einander gegenüber gestellt.

Wie Palma sich in dem genannten Bilde den größten Künstlern aller Zeiten angereiht hat, so gewahren wir ihn auch noch in einem zweiten Werke auf derselben Rangstufe. Es ist dies das große Altarstück zu S. Stefano in Vicenza. Da dasselbe an Ort und Stelle von nur Wenigen gesehen wird, hielt ich eine Reproduktion, wodurch es weiteren Kreisen erschlossen würde, für besonders wünschenswerth; es gelang mir, das Bild von dem sehr hohen Platze, wo es aufgehängt war, herabgebracht zu sehen, und so konnte Wolf in der Copie sein ganzes Talent entfalten. In einigen Partien, namentlich in den Gesichtern, hat das Original offenbar gelitten; dieselben sind durch Verwaschung zu weiß geworden und haben ein kreideartiges Ansehen erhalten: und diesen Uebelstand durfte natürlich auch die Copie nicht beseitigen; aber ein Thor, wer sich durch so etwas den Genuß eines Gemäldes beeinträchtigen läßt, das zu den schönsten Schöpfungen im Gebiete der Malerei gehört. Die Madonna mit dem Kinde auf erhöhtem Sitze, zu ihren Seiten die heil. Lucia und der in voller Waffenrüstung prangende Georg, sowie unten der musicirende Engel,

sind von der höchsten, grandiosesten Schönheit, und die Farbenpracht, abgesehen von den erwähnten einzelnen Flecken, kann selbst einen durch die anderen Venezianer verwöhnten Sinn noch zum Entzücken hinreißen.

Da ich den nie genug zu preisenden Giorgione über Alles liebte, trachtete ich lebhaft nach Arbeiten dieses einzigen Künstlers. Zu meinem außerordentlichen Bedauern scheiterten alle meine Versuche, für Wolf die Erlaubniß zum Copiren seines, im Besitze der Gräfin Loschi in Vicenza befindlichen unvergleichlichen Christus zu bekommen. Dagegen machte man im Palast Manfrini zu Venedig in Betreff der damals noch dort vorhandenen sog. Familie des Giorgione keine Schwierigkeiten. Es ist traurig zu denken, wie viele Kunstwerke, die ehemals die Gallerie dieses Palastes zierten, durch Verkauf in alle Welt zerstreut sind, so daß nur noch kümmerliche Reste übrig blieben. Das genannte Bild ist nun auch in andere Hände, die des Prinzen Giovanelli, übergegangen und hat, in Folge einer Restauration, der es unterzogen worden, ein ganz anderes Ansehen erhalten. Die Copie, welche Wolf davon gefertigt, gewährt noch das Interesse, daß sie der Nachwelt das Bild in seiner früheren Farbe aufbewahrt hat. Was dasselbe eigentlich vorstelle, möchte schwer zu sagen sein, und es ist vielleicht am besten, sich wegen der Deutung nicht zu be-

mühen, da gerade in dem Räthselhaften, Geheimnißvollen sein Reiz besteht. Daß eine Scene aus Giorgiones eigenem Leben geschildert sei, ist zwar nicht bewiesen, aber nicht ganz unwahrscheinlich. Was aber bedeutet das nackte, nur leicht mit einem Leintuche bekleidete Weib mit dem Kinde an der Brust? was der düstere, von einem Blitze durchzuckte Gewitterhimmel? Wie gesagt, wir verkümmern uns den Genuß, wenn wir danach forschen, statt uns mit der äußeren, so reizvollen Erscheinung zu begnügen.

Ein nie angezweifeltes Werk des Giorgione, das zu seinen besten zählt, ist das Altarbild in Castelfranco. Wolf begab sich auf meinen Wunsch nach diesem, ganz außerhalb des Zuges der Reisenden gelegenen Städtchen, um dasselbe zu copiren, und fand bei den dortigen Behörden das bereitwilligste Entgegenkommen zur Ausführung seines Vorhabens. Ich betrachte seine treffliche Copie des nur von Wenigen gekannten Bildes als ein höchst interessantes Besitzthum. Dasselbe erinnert noch an den strengen Styl der älteren Meister; aber doch sieht man in ihm schon die Blüthe venezianischer Kunst sich aus der Knospe hervordrängen. Es ruht darauf eine thauige Morgenfrische, die wahrhaft herzerquickend wirkt. Die auf hocherhöhtem Throne sitzende, durch die holdseligste Unschuld fesselnde Jungfrau und zu ihren Seiten die beiden Gestalten

des heil. Franciscus und des heil. Liberalis, darunter besonders der letztere in seiner Waffenrüstung eine prächtige ritterliche Erscheinung, dazu die reizvolle Landschaft mit einem antiken Tempel, bilden ein Ganzes, das Auge und Seele unwiderstehlich gefangen nimmt.

Seit Jahrhunderten als ein Hauptwerk Giorgiones hat die Grablegung gegolten, welche im Monte di Pietà oder Leihhause zu Treviso aufbewahrt wird. Ridolfi erwähnt dieselbe in seinem 1646 erschienenen Buche über die venezianischen Maler als Giorgiones Hauptwerk, und Boschini preist es im Jahre 1660 in seiner Carta del navegar in venezianischen Versen über Alles. Erst in unserer Zeit ist es dem Meister abgesprochen und bald dem Pordenone, bald Anderen zugeschrieben worden. Ich lege solchen Zweifeln nicht viele Bedeutung bei; und da ich oft erlebt habe, daß Diejenigen, welche immer geneigt sind, Gemälde mit neuen Namen zu taufen, nachher wieder ihre Meinung ändern, so halte ich gerne an der ursprünglichen Bezeichnung fest, wofern nicht die gewichtigsten Gründe gegen sie sprechen. Jedenfalls ist diese Grablegung des besten Meisters würdig. Hören wir, was Wolf selbst darüber sagt. „Es wird ein grünseidener Vorhang zurückgestreift . . . und in niederschmetternder, wahrhaft flammender Farbengluth steht das Bild vor unseren erstaunten Blicken.

Der Eindruck ist der der äußersten Ueberraschung und des Schreckens der erschütterten Seele, wie ihn das Gräßliche stets erzeugt. Ganz furchtbar ist das dem Tode vorausgegangene physische Leiden in dem riesenhaften Christusleichnam zur Darstellung gebracht. Es mag wohl selten in solcher Weise ein todter Christus gestaltet worden sein. Sofort fragen wir uns: legen die Engelchen den Leichnam in den halbgeöffneten Sarg, oder schleifen sie ihn heraus? wird den schwachen Putten nicht das Unmöglichste zugemuthet? Doch das sind Bedenken, welche sich erst geltend machen, wenn wir lange Zeit die ganz gewaltige Farbe auf unseren Sinn haben wirken lassen. Von glühender Pracht ist der Glorienschein, welcher von seitwärts zwischen den Cherubimköpfchen hindurchzitternd, um den Kopf Christi einen Nimbus bildet, während die Streiflichter dieser Glorie über Schultern und Brustmuskeln hin magisch die wuchtigen Schenkel und den Rand des graumarmornen Sarkophags beleuchten. Es ist das Fleisch kaum je bezaubernder gemalt worden, als in dem vom Rücken gesehenen Engelchen, welches den Zipfel der braunrothen, mit goldener Borde versehenen Sammetdraperie mit aller Anstrengung erfaßt hat, um ihn aus dem Sarkophage herauszuziehen. Kaum ist das Engelkind im Stande, das Gleichgewicht auf dem Rande desselben wie angeklebt schwebend zu halten. Sein reizender Kopf

ist aufs kräftigste von der Glorie beleuchtet, löst sich jedoch nichtsdestoweniger hell von solcher, wie bei Correggio. Sein Fleisch ist völlig in Licht und Verklärung getaucht.“ Wolf führt nun auch die Schattenseiten des Werkes an, verschiedene Verzeichnungen und ein brandiges Roth, das (übrigens vielleicht in Folge späterer Uebermalung) einige Partien des Gemäldes entstelle. Sicher sind diese Mängel nicht bedeutend genug, um dem hohen Werthe des Ganzen vielen Abbruch zu thun. Nachdem ich das Original zum ersten Male gesehen, ward das Verlangen nach einer Copie desselben in mir rege. Die Behörde des Leihhauses zu Treviso hütet diese Grablegung als einen kostbaren Hort und gab nur zögernd die Erlaubniß, eine verkleinerte Copie derselben zu fertigen; eine solche stellte Wolf her. Da ihm, wie mir, aber das ursprüngliche Format für die Wirkung unerläßlich schien, so vergrößerte er nachher die erste Aufnahme, eine mühselige Arbeit, die ihm indeß aufs vortrefflichste gelang, indem er in irgend zweifelhaften Fällen sich nicht mit seiner kleineren Abbildung begnügte, sondern immer wieder in den Monte di Pietà eilte, um das Original zu consultiren.

Die schwerste und umfangreichste unter allen den bedeutenden Unternehmungen, denen Wolf mit nie ermattender Ausdauer und Begeisterung seine Kraft gewidmet hat, ist die Copie von Tizians großem

Tempelgang der Maria in der Academie zu Venedig. Daß ein Künstler es überhaupt wagte, das zuvor immer nur in kleinem Maßstabe nachgebildete Riesenwerk in gleicher Größe zu copiren, erregte Erstaunen in der Lagunenstadt, und es war eine der schwierigsten Aufgaben, die sich denken ließ. Da das Original, eine der Hauptzierden der Academie, den Blicken der Fremden nicht entzogen werden durfte, mußte eine eigene Maschinerie erfunden werden, wonach die Copie in der Regel aufgerollt blieb und nur der kleine Theil der Leinwand, auf welchem gerade gemalt wurde, entfaltet ward. Sodann aber wurde es durchaus nöthig, hier und da, wenigstens auf kurze Zeit, die ganze gewaltige Fläche auszubreiten, damit über die Einzelheiten nicht die Gesammtwirkung verloren ginge. Wie groß nun auch die Mühsale waren, unter denen die Copie zu Stande gebracht wurde, nicht die mindeste Spur wird davon an ihr bemerkt: so vollkommen ist Tizians Werk in seiner Naivetät und Frische reproducirt. Ueber das Bild und die darin behandelte, wenig bekannte Legende lasse ich meinen verstorbenen Freund Eduard Prosch reden, der jahrelangen Fleiß auf eine Monographie über Tizian verwandt hatte, als ihn der Tod an der Vollendung derselben hinderte. Das seitdem erschienene vorzügliche Werk von Cavalcaselle bietet der Kunstgeschichte keinen Ersatz dafür, daß diese Arbeit nicht zum

Abschluß gekommen, indem es meinem Freunde gelungen war, ein überaus reiches Material zusammenzubringen.

Prosch sagt: „Die ältere Legende erzählt, daß Maria im Alter von drei Jahren, die spätere Legende dagegen, daß sie im Alter von sechs bis sieben Jahren von ihren Eltern zum Dienste im Tempel zu Jerusalem bestimmt worden sei. Sie berichtet: Die Eltern brachten die kleine Maria bis zu den vierzehn Stufen, welche bis zur Tempelpforte hinaufführten. Auf dem Wege hieher ereignete sich das Wunder, daß ihre Gestalt von einem Lichtscheine umflossen wurde, welcher immer heller strahlte, je mehr sie sich dem Tempel nahte. Dies Wunder zog eine große Menschenmenge herbei, welche ihren Schritten bis zum Tempel folgte, und noch ehe sie dorthin kam, war die Nachricht hievon schon bis zum Tempel und dessen Umgebung gedrungen, aus allen Fenstern schauten Neugierige, um das Himmelszeichen zu sehen. Die Menschen, welche dem langsam schreitenden Kinde folgten, waren aus jedem Stande und von jedem Alter, von den höchsten Würdenträgern bis zur armen Bettlerin, von dem Säugling an der Mutterbrust bis zum altersmüden Greise. Harmlos steigt das liebliche Kind die für die kleinen Beine viel zu großen Stufen (dieselben, auf denen die Stufen-Psalmen gesungen wurden) hinan und hebt zierlich das blaue Röckchen in die Höhe,

um nicht zu fallen. Der greise Oberpriester, gefolgt von anderen Dienern des Tempels, geht ihr bis an den Saum der höchsten Plattform entgegen. Seine ganze Erscheinung macht einen erhebenden Eindruck, seine stattliche Gestalt, seine feierliche Haltung, der Reichthum seines priesterlichen Gewandes und ganz besonders sein würdevolles Antlitz, welches voll Verehrung und zugleich mit dem Ausdruck weiser Ermahnung sich zu der kleinen Maria wendet. Unten an der Treppe bleiben ihre Begleiter zurück; ihr Vater Joachim lehnt sich auf die sechste Stufe und schaut innig bewegt ihr nach; hinter ihm (jedoch durch einen Mann mit orientalischer Kopfbedeckung von ihm getrennt) steht die Mutter Anna und sieht mit fast ängstlichem Ausdruck des Gesichts auf ihr geliebtes Kind. Neben Joachim hat ein ungemein liebliches kleines Mädchen, etwa eine Gespielin von Maria, in ungezwungener, graziöser Haltung die Hände auf die dritte und vierte Stufe gelegt und widmet ihr gleiche Theilnahme wie die Eltern. Das Letztere geschieht auch von der im Profil gesehenen, zunächst der untersten Stufe stehenden jugendlichen Frauengestalt, welche Ticozzi ohne hinreichenden Grund als Mariens Erzieherin erklärt. Die Aufmerksamkeit, welche sie dem Kinde widmet, läßt sie nicht bemerken, daß ihr Schleier vom Kopf herab auf die Schulter fiel und nun ein Antlitz von solcher Lebenswahrheit sehen läßt, daß

man sie anreden möchte. Zu ihr wendet sich eine ebenfalls jugendliche, weibliche Gestalt von großer Schönheit und zeigt mit der linken Hand auf Maria hin. Unter den hierauf folgenden fünf Figuren lenken besonders der nach rückwärts schauende Alte in dem vorzüglich geordneten Gewande und das Gesicht des Jünglings, welcher anscheinend sich auf die Fußspitzen erhebt, um besser sehen zu können, unsere Aufmerksamkeit auf sich. Diesen zunächst sieht man vier Würdenträger in den Gewändern und mit der Haltung venezianischer Machthabender gravitätisch daherschreiten, hinter denselben und zu ihnen einen interessanten Gegensatz bildend eine Bettlerin mit ihrem Kinde, welche von einem stattlichen Herrn (der mit Unrecht als Tizians Selbstporträt erklärt wurde) Almosen empfängt, und schließlich noch einen Knaben, der um eine Gabe bittet. Die scharf ausgeprägten Gesichtszüge der vier Herren lassen auf den ersten Blick erkennen, daß Tizian hier Bildnisse von Zeitgenossen geschaffen hat. Dies wird bestätigt schon durch die ältesten vorhandenen Beschreibungen dieses Gemäldes, namentlich durch das Zeugniß des Anonimo, der den Künstler persönlich kannte und dessen kleines Werk schon zu Tizians Lebzeiten gedruckt wurde, und durch Vasari, später aber auch von Allen, die hierüber geschrieben haben, von Ridolfi, Zanetti, Ticozzi, Zanotto, Cadorin und Anderen. Leider werden von diesen

Schriftstellern nicht alle in diesem Bilde porträtirten Personen ausdrücklich namhaft gemacht, wohl aber einige, und dies ist um so wichtiger, weil hienach die Zeit, wann dies herrliche Gemälde entstanden ist, mit ziemlicher Genauigkeit zu bestimmen ist. Zunächst wird der Nobile mit „purpurea toga e dall' omero manco gli pende la stola di nero velluto“ bezeichnet als Andrea de Franceschi, cancelliere della Republica; der Herr zu seiner Linken als Lazaro Crasso, „sta il Crasso alla sinistra di quello in atto di ragionare seco lui sopra il misterio che va a comprirsi della Vergine Santa“. Ferner wurde der Mann mit kleinem Stabe in der Linken hinter dem Vater der Maria als Porträt des Dichters Pietro Aretino, der Priester in rothem Gewande, welcher dem Oberpriester assistirt, als Porträt des berühmten Gelehrten und Cardinals Pietro Bembo erklärt. Alle diese Personen waren nicht nur Zeitgenossen des Tizian, sondern standen zu ihm in näherem freundschaftlichen Verkehr. Andrea de Franceschi wurde im Jahre 1529 zum Kanzler der Republik ernannt, Lazaro Crasso, ein ausgezeichneter Rechtsgelehrter und berühmter Redner, gehörte genau derselben Zeit an. Pietro Aretino (geb. 1492) wurde wegen seiner obscönen Gedichte und boshaften Satiren 1524 aus Rom vertrieben, ging zunächst nach Mailand und im Jahre 1528 nach Venedig, wo er (mit kurzen Unterbrechungen)

bis zu seinem Tode (1556) blieb. Während seiner letzten 28 Lebensjahre stand er in fortwährendem Verkehr mit Tizian, der ihn fünf Mal porträtirte und dessen Gemälde er über Alles schätzte und mit übertriebenen Lobeserhebungen in seinen Gedichten zu verherrlichen suchte. Der berühmte Pietro Bembo ist im Jahr 1470 in Venedig geboren, studirte in Ferrara, ging 1506 nach Urbino, 1512 nach Rom, wo er Sekretär bei Leo X. wurde. Nach Leos Tode ging er nach Padua, wurde 1529 Historiograph der Republik Venedig und Bibliothekar an der Marcusbibliothek. 1539 rief ihn Paul III. nach Rom und machte ihn bald darauf zum Cardinal. Da nun der Priester im Gewande von der Farbe der Cardinäle allerdings einige Aehnlichkeit mit den Porträts des P. Bembo hat, dieser aber erst 1539 Cardinal geworden ist, so ist Zanotto der Ansicht, daß das Gemälde von Mariens erstem Tempelgang nicht vor 1539 gemalt sein kann. Auch Vasari und Zanetti setzen dies Werk in die Zeit der künstlerischen Reife des Tizian, wogegen Ticozzi ohne triftigen Grund es zu den Jugendarbeiten desselben zählt und es im Jahre 1500 geschaffen glaubt. Er stützt sich hiebei auf ein Wort des Ridolfi, welcher glaubt, daß es zu den „früheren“ Arbeiten desselben gehöre, bei diesem Ausdruck aber wohl nur an die lange Reihe von späteren, bis zum Jahre 1576 geschaffenen Arbeiten gedacht hat.

Das angebliche Porträt des Pietro Aretino, von welchem Ridolfi meint, das Stäbchen in seiner Hand bedeute die Ruthe, mit der er in seinen Satiren die Fürsten gegeißelt habe, hat sehr wenig Aehnlichkeit mit den verschiedenen anderen Porträts dieses Dichters, von denen mir vier bekannt sind und von denen das anerkannt beste sich im Palast Pitti zu Florenz befindet. Allein es ist dennoch nicht unmöglich, daß es diesen berüchtigten Schriftsteller darstellen soll, denn seine bekannten Porträts in Paris, Dresden, England, München*) und besonders das in Florenz sind entschieden weit später gemalt, sie stellen einen viel älteren Mann mit starkem schwarzem Bart dar, während der hier Porträtirte weit jünger ist. Ich besitze vier Abbildungen von dem Gemälde „Mariens Tempelgang", von denen nur die älteste (ein Kupferstich) den Aretino mit der Ruthe, die andern drei ihn ohne Ruthe enthalten; da selbige auf dem Original auch nicht mehr zu sehen ist, wird sie wahrscheinlich bei einer spätern Restaurirung übermalt sein. — Da nun von Allen, die über dies Bild geschrieben haben, fast einstimmig behauptet wird, daß die oben erwähnten beiden Nobili die Porträts des Andrea

*) Ich muß hierzu bemerken, daß man nicht in allen diesen Gemälden Bildnisse des berühmten Satirikers sehen muß. Aretino heißt ja nur: aus Arezzo gebürtig, und so giebt es verschiedene Aretiner.

de Franceschi und des Lazaro Crasso sind, dergleichen Angaben aber selten ohne Weiteres erfunden werden, da ferner schon zu Tizians Lebzeiten von dem Anonimo und bald darauf von Vasari bezeugt wurde, daß er in diesem Gemälde hervorragende, ihm befreundete Personen porträtirt habe, so kann man mit ziemlicher Sicherheit behaupten, daß dies Gemälde nicht vor dem Jahre 1529 geschaffen sein kann. — Allein auch aus dem künstlerischen Gehalt ist dies zu folgern. Denn zunächst ist die alte Frau mit den Hühnern und Eiern, welche im Vordergrunde an der Treppe sitzt, das Wunder selber nicht wahrnehmen kann, wohl aber die Menschenmenge erstaunt ansieht, als fragte sie, was dies Alles zu bedeuten habe, nicht nur vollendet lebenswahr, sondern auch so frei und markig gemalt, wie Tizian in früherer Zeit dies nicht vermochte. Mit richtiger Ueberlegung gab er gerade dieser Alten so kräftige, leuchtende Farben, daß hiedurch die einförmige Mauerfläche der Treppe hinter ihr wohlthuend unterbrochen und zugleich die Gegenstände über derselben zurückgedrängt werden.

Dann aber zeigt die ganze Composition uns den Künstler in seiner vollendeten Reife, sowohl in Betreff der Anordnung der zahlreichen Gestalten zu einem höchsten Zweck, als auch in Betreff ihrer feierlichen Haltung bei zugleich doch unbefangener, natürlicher Bewegung, in Betreff ihrer feinen

Charakteristik, der Drapirung ihrer Gewänder, der Wahl und des Reichthums ihres Costüms, welches er mehrfach, namentlich bei den Porträtfiguren, aus damaliger Zeit und aus seinem venezianischen Vaterlande entnommen hat, um den dargestellten Gegenstand dem Bewußtsein seiner Mitbürger näher zu bringen. Ganz besonderes Lob verdienen ferner der landschaftliche Theil des Bildes, sowie die Architekturen in demselben. Freilich ist die eigentliche Landschaft durch ungeschickte Restaurirung arg verunglimpft, namentlich die Luft, welche in den ältesten Beschreibungen als ein Wunderwerk der Naturwahrheit geschildert wird, allein die Fernsicht mit ihren Bergen, Hügeln, Bäumen und Büschen ist so schwungvoll componirt und gezeichnet, so warm und saftig gefärbt, daß schon dieser Theil allein ein wahres Meisterwerk ist. Die Linienperspektive und in höherem Maße die Luftperspektive sind hier und mehr noch in den Architekturen vollendet richtig. Das Zurücktreten der Gebäude und ihrer einzelnen Theile gegen einander ist so klar und schlagend, daß man die Luftschicht zwischen denselben zu sehen glaubt, und das ist durch einfach richtiges Abtönen der Farbe, ohne irgend welche scharfe Schatten erreicht. Allein auch die Composition der Architekturen, welche Tizian seinem Lande und seiner Zeit (aus gleichem Grund wie die Costüme) angepaßt hat, zeigt einen Künstler, welcher in diesem Fache gründliche Kennt-

nisse besaß. Diese letzteren verdankte er besonders dem Jacopo Tatti, genannt Sansovino, einem ehrenwerthen, hoch verdienten Manne, seinem intimsten Freunde und Gevatter. Derselbe kam im Jahre 1528 nach Venedig, wurde 1529 als Architekt von San Marco angestellt und blieb bis zu seinem Tode (1570) ununterbrochen im innigsten Freundschaftsverkehr mit Tizian. Auch hieraus dürfte man folgern, daß dies Gemälde erst nach 1529 entstanden sein kann. — Unter den zahlreichen, mir bekannten Gemälden Tizians wüßte ich keins, welches eine so feine, harmonische Abstimmung der Farben hat, wie dieses. In Betreff der Farbengluth und in Betreff der Feinheit und Lebensfrische der Carnation giebt es mehrere gleich gute Werke dieses Meisters, allein auch in dieser Beziehung gehört es zu den schönsten Gemälden, welche überhaupt jemals geschaffen sind."

Von kleineren Bildern Tizians copirte Wolf noch das in der Academie zu Venedig befindliche Porträt des Jacopo Soranzo, das durch unglückliche Restauration wohl etwas verdorben ist, und das des Antonio Capello ebendaselbst, welches, wenn es von dem großen Meister herrührt, nicht zu seinen interessantesten Bildnissen gehört. Mehr Freude machte mir die allegorische Figur der Geschichte, ebenso wegen ihrer besonderen Schönheit als auch deshalb, weil ich darin etwas besitze, was sonst nirgendwo zu sehen ist. In Venedig

nämlich nimmt dieses Gemälde Tizians einen so dunkeln Platz an der Decke der Marcusbibliothek ein, daß selbst das schärfste Auge es schwer erkennen kann; auch hätte es nicht copirt werden können, wenn es nicht behufs einer Ausbesserung der Decke heruntergenommen gewesen wäre; eine Gelegenheit, welche Wolf sogleich benutzte. — In Florenz war, obgleich er sich dahin begab, um seinen Fleiß vorzugsweise den Arbeiten florentinischer Meister zu widmen, doch wieder die sog. Flora Tizians von solcher Anziehungskraft für ihn, daß er nicht unterlassen mochte, eine Copie davon zu fertigen. Dieses vielbewunderte Gemälde ist unstreitig eines der zaubervollsten Frauenbilder, die je aus einem Maleratelier hervorgegangen sind; auch der höchsten Virtuosität kann so Etwas nur gelingen, wenn sie sich in den Dienst begeisterter Anschauung begiebt.

Weiter harrte Wolfs noch eine schwierige Aufgabe, als er sich anschickte, meinem Wunsche gemäß das große, unter dem Namen die Familie Pesaro bekannte Votivbild Tizians in der Kirche der Frari zu copiren. Auf dem Altare, den es schmückt, ist es fast den ganzen Tag in tiefe Dämmerung gehüllt; und weil die Herabnahme von seinem Platze sich nicht erreichen ließ, ward die Arbeit überhaupt nur dadurch ermöglicht, daß sorgfältig jeder lichtere Moment benutzt wurde. Von vornherein erklärte Wolf, bei der Wiedergabe eines

so höchst ungünstig situirten Gemäldes, das in einzelnen Partien von ewiger Nacht umhüllt sei, würden sich die höchsten Anforderungen überhaupt nicht befriedigen lassen. Aber ebenso sehr die Schwierigkeit der Aufgabe, wie die Herrlichkeit des Werkes reizten ihn zu dem Versuche, was sich werde leisten lassen. Das Bild ist erstaunlich hoch, und es wäre für dasselbe kaum ein Platz in meinen Räumlichkeiten zu ermitteln gewesen. Obgleich ich nun bisher mit sehr wenigen Ausnahmen an dem Grundsatze festgehalten hatte, die Copien müßten das gleiche Format wie das Original haben, war ich hier genöthigt, das Maß um etwas reduciren zu lassen. Ich entschloß mich jedoch um so leichter dazu, als die alten Meister ihre Figuren nur dann lebensgroß zu malen pflegten, wenn die Gemälde für sehr hohe Kirchen oder Säle bestimmt waren; und so berechnete Wolf die Verhältnisse seiner Copie in der Weise, daß sie in meinem kleineren Raume dieselbe Wirkung macht, wie das Original in der riesigen Kirche; die vorderen Gestalten haben sogar fast volle Lebensgröße. Wie vorzüglich, unter Berücksichtigung der Umstände sogar wie staunenswerth ihm seine Arbeit gelungen, welches Verdienst er sich dadurch erworben, daß er das in Venedig kaum sichtbare Altarstück jedem Blicke zugänglich gemacht, werden alle billig Denkenden anerkennen. Dasselbe gehört zu Tizians besten Schöpfungen. Das alte Venedig in seiner ganzen

Machtfülle und Herrlichkeit tritt in ihm vor unsere Augen; in den Gliedern der Familie Pesaro, welche den Segen der heil. Jungfrau empfangen, während ein Krieger das Siegesbanner schwingt und einen muhamedanischen Gefangenen heranführt, erblicken wir die edelsten Typen jener stolzen und thatkräftigen Geschlechter, welche die Fahne des Freistaats bis in den fernsten Orient trugen und mächtige Königreiche in den Staub beugten. Der Vorzug der vollendetsten Porträtmalerei vereinigt sich hier mit dem Adel einer großartigen historischen Composition und mit der religiösen Weihe eines Andacht erweckenden Altargemäldes.

Lange bemühte ich mich, daß Tizians Tobias mit dem Engel in S. Marziale zu Venedig von der sehr hohen Stelle, wo er hängt, an einen besseren Platz gebracht würde. Da dies nicht gelang, bat ich Wolf, eine andere Darstellung desselben Vorganges, die sich in Santa Catarina befindet, zu copiren. Dieser Tobias wird zwar meist einem Schüler Tizians, dem Santi Zago, beigelegt, von Ridolfi aber schon im Jahre 1640 dem großen Meister selbst zugeschrieben und er ist dessen auf alle Weise würdig. Wenn der Knabe hinter dem in S. Marziale zurücksteht, so erscheint mir dagegen der Engel den auf dem Bilde jener Kirche weitaus zu übertreffen; den holdseligen Engelknaben des Gian Bellin hat hier der Maler einen Cherub in-

der höchsten Glorie gegenüber gestellt; seine Schwingen sind von einer Macht, daß sie ihn durch alle Himmel tragen müssen.

Zu den Riesenarbeiten, welche Wolf während der elf Jahre seines bisherigen Aufenthaltes in Italien für mich vollendet hat, gehört auch seine Copie des berühmten Fischers von Paris Bordone. Dieselbe ist ihm so unübertrefflich gelungen, daß er jeden Maler der Welt herausfordern darf, es ihm gleich zu thun. Italienische Kunst hat wohl Nichts hervorgebracht, was sich an Glanz und Pracht mit diesem Fischer messen könnte, und wenn Tizian, Palma, Paul Veronese auch in anderer Hinsicht Höheres geschaffen, in Farbenherrlichkeit hat Paris Bordone sie hier noch übertroffen und ein wahres Nonplusultra geliefert. Das ist kein rohes Bravourstück, kein Ausschütten des Farbenkastens auf die Leinwand, um einen leicht gewinnbaren Effect zu erzielen, vielmehr muß man die feinste Vertheilung und Aussparung des Colorits, die tiefste künstlerische Berechnung in Zusammenstimmung der verschiedenen Tinten bewundern. Wie glänzend und blendend auch alle die mannigfaltigen Farben im Einzelnen sind, so drängt sich doch keine derselben vor, vielmehr ist jede dem Ganzen untergeordnet, und aus der Harmonie aller resultirt die höchste Gesammtwirkung. Erst bei einem sorgfältigen Studium wird man erkennen, wie Ungeheures hier

geleistet ist; man möchte glauben, Paris Bordone habe sein ganzes Leben lang studirt, um dies einzige Werk hervorzubringen; seine meisten anderen Arbeiten stehen nicht auf gleicher Stufe, und nur einige Porträts, wie z. B. das himmlische weibliche Bildniß in der Nationalgallerie zu London, bekunden ihn noch als einen Meister ersten Ranges. Der in der Academie zu Venedig befindliche Seesturm, den Wolf in etwas verkleinertem Maßstabe für mich copirt hat, wird jetzt gleichfalls und wohl nicht ohne Grund dem Paris Bordone zugeschrieben. Da die Legende, auf welche sich dieses Bild bezieht, in engem Zusammenhange mit derjenigen steht, die in dem „Fischer" behandelt ist, so muß ich zunächst erst einige Augenblicke bei diesem „Seesturm" verweilen. Man sieht auf demselben Dämonen, die ein heftiges Unwetter in den Lagunen erregt haben, auf Masten und Segelstangen eines Schiffes umherklettern, aus dem Flammen emporschlagen; andere Teufel von grauser Mißgestalt, Ungethüme mit Drachenhäuptern, tauchen aus den wild empörten Wellen auf; da schifft der heil. Marcus in einem Nachen herbei und beschwört die höllischen Mächte, daß die Wuth des Orkans sich bricht und die Dämonen verzweifelnd sich in die Tiefe stürzen. Der Apostel reicht dann dem seinen Nachen führenden Fischer einen Ring mit dem Auftrage, denselben dem Dogen von Venedig zu bringen, der fortan in

solchem äußeren Zeichen die Herrschaft über das Meer besitzen solle. Dieser „Seesturm“, der früher mit Giorgiones Namen bezeichnet ward, hängt an einer so finsteren Wand, daß ich mich mit einer Skizze davon begnügen mußte; allein schon diese erscheint mir als äußerst interessant. Etwas Wilderes, Phantastischeres hat kein Italiener gemalt; aber wenn man an die widrigen Höllengreuel denkt, die mit Vorliebe von den altdeutschen und niederländischen Künstlern geschildert worden, so muß man das Schönheitsgefühl preisen, mit dem hier die Ausgeburten eines tollen Volksglaubens geadelt sind. Auf dem „Fischer“ nun setzt sich die Handlung des vorgenannten Bildes fort. Wir sehen vor uns in einer weiten prächtigen Halle, welche ganz von der Phantasie des Künstlers geschaffen ist und kein Vorbild in Venedig hat, den Dogen umgeben von den Senatoren und Nobili der Republik, und vor ihm den eben seinem Boot entstiegenen Fischer, welcher ihm den Ring des heil. Marcus einhändigt.

Sehr zahlreich durch alle Gallerien verstreut finden sich Gemälde, welche mit dem Namen Bonifazio bezeichnet sind, und ich habe oft gedacht, wenn man nicht wisse, von wem ein Bild herrühre, so müsse Bonifazio als der Urheber herhalten. Es hat verschiedene Künstler gegeben, die so hießen, und die ihnen zugeschriebenen Werke sind von sehr

ungleichem Werth; aber Ein Bonifazio, nämlich der ältere, reiht sich den besten Malern Italiens an, und ich wollte ein paar Proben seiner edlen Begabung in meiner Sammlung nicht entbehren. Seine von Wolf copirte Madonna, von Heiligen umgeben, leuchtet zwar zunächst durch die entzückende goldige Wärme des Colorits ins Auge, befriedigt aber auch nachhaltig durch die innige Empfindung und gemüthvolle Stimmung, die in ihr waltet. — Höher noch steht Bonifazios, gleichfalls von Wolf für mich reproducirter bethlehemitischer Kindermord. In demselben muß man die seltene Lebendigkeit in den Gruppen der verzweifelt fliehenden Mütter, der wüthenden Henkersknechte und der gemordeten, hier wild in Lüften geschwungenen, dort am Boden zerschmetterten Säuglinge bewundern; aber die entsetzliche Handlung ist doch so aufgefaßt, daß sie nichts Verletzendes hat, was man recht erkennen wird, wenn man den in anderer Hinsicht so unübertrefflichen Kindermord des Rubens damit vergleicht. Die Figur des Herodes allerdings ist dem Venezianer mißlungen; er sitzt während des grausen Würgens, das er angeordnet, so behaglich auf seinem Thron, als ob er über das Wetter spräche.

Jedermann schätzt die unter dem Namen der verschiedenen Bassano gehenden Bilder, welche Heerden mit ihren Hirten, das Innere von Haus-

wirthschaften und Aehnliches vorstellen. Als ich die mit ihren alten Mauern und Wartthürmen, in schöner Gegend sehr malerisch gelegene Stadt Bassano besuchte, war ich höchlich erstaunt, in dem dortigen Museum eine beträchtliche Anzahl von Gemälden des älteren Bassano zu finden, welche weit aus diesem engen Kreise heraustraten und mit dem Vorzuge eines blühenden Colorits den einer reichen, wohlgeordneten Composition verbanden. Dasjenige unter ihnen, das mir am merkwürdigsten schien, copirte Wolf für mich. Es stellt die Taufe der heil. Lucilla vor (nach einer mir nicht näher bekannten Legende), und gewiß wird Jeder davon, als von einem wahren Prachtstück, überrascht werden.

Als Hauptwerk des eminenten, jedoch nicht nach Verdienst bekannten Brescianers Romanino gilt, neben dem großen, im Museum von Padua aufbewahrten Bilde das Altarstück der Kirche S. Francesco zu Brescia. Dasselbe hat entschiedene Vorzüge, namentlich eine erstaunliche Kraft und Tiefe der Farbe, so daß eine Copie davon durch einen mehrmonatlichen Aufenthalt Wolfs in dem von Kunstschätzen strotzenden Brescia mir nicht zu theuer erkauft dünkte. Man sieht die Jungfrau mit dem Christkinde auf dem Throne, von sechs heiligen Franciscanern verehrt; das Ganze bietet eine höchst würdevolle Erscheinung von ächtem religiösen Ernst; es entfernt sich in dieser Hinsicht von der Weise

der Venezianer, bei denen die feierliche Strenge immer durch Anmuth gemildert wird, und erinnert stark an die Werke spanischer Maler, z. B. des Zurbaran. Als welch ein Farbenvirtuos Romanino sich hier zeigt, erkennt man in seinem vollen Umfange erst, wenn das Bild recht hell beleuchtet ist.

Nachdem Wolf eine so große Anzahl der herrlichsten Werke venezianischer Kunst copirt hatte, wünschte ich, daß er seine Kraft auch an einigen Gemälden anderer Meister versuche, die mir von hervorragendster Bedeutung schienen. Er begab sich zu diesem Zwecke zweimal nach Florenz, und gewiß wird man es eine glückliche Wahl nennen, daß er sich zuerst der Grablegung (Pietà) des Fra Bartolommeo im Palast Pitti zuwandte. Kaum hätte sich ein glänzenderes Beispiel von der Höhe, zu welcher sich die toscanische Malerei erhoben, finden lassen, als dieses Bild; nie ist der Mutterschmerz ergreifender geschildert worden, als in der Maria, nie der wilde, die ganze Seele zerwühlende Jammer um das Hinscheiden eines geliebten Todten in einer Geberde so erschütternd zur Anschauung gekommen, wie in der die Füße des Heilandes umklammernden Magdalena. Freilich haben wir Belege dafür, daß auch die Venezianer dem Ausdruck der tiefsten Gefühle, des mächtigsten, herzbewältigenden Wehes gerecht zu werden wußten; indeß vor dieser Pietà des Fra Bartolommeo möchte man doch

die Toscaner wegen ihrer größeren Innerlichkeit, ihrer mehr zur Seele dringenden Gluth der Empfindung preisen.

Wenn ich die Gallerien von Florenz durchwanderte und mich in die Schöpfungen der vorraphaelischen Maler vertiefte, regte sich oft in mir der Wunsch, auch einige von diesen in Nachbildungen zu besitzen. Viele derselben haben, namentlich die Werke des Filippo Lippi, des Sandro Botticelli, des Lorenzo di Credi, durch die Wärme des Gemüths, die in sie ergossen ist, eine große Anziehungskraft, und so oft ich nach Florenz komme, kehre ich mit stets erneuter Freude zu ihnen zurück. Solche Denkmale einer noch nicht zu ihrer Höhe gelangten Kunst copiren zu lassen, hatte jedoch für mich etwas Bedenkliches. Was ich meine, wird man ganz verstehen, wenn man sich Copien nach dem so überaus verehrungswürdigen Fra Angelico da Fiesole zwischen solchen nach Tizian und zwischen Bildern moderner Maler aufgehängt denkt. Allerdings haben nun Filippo Lippi und einige seiner Zeitgenossen schon eine beträchtlich höhere Stufe erreicht, allein sie müßten sich in der genannten Umgebung doch immer noch seltsam ausnehmen. Ein reizendes Rundbild von Mariotto Albertinelli im Palast Pitti, eine vor dem Christkinde knieende Madonna, schien mir dagegen die Vorzüge der kindlichen Naivetät, wie sie den Präraphaeliten eigen ist, schon mit

einer so hohen Kunstvollendung zu vereinen, daß ich in Betracht ihrer meine Bedenken fallen ließ; und ich brauche meinen Entschluß nicht zu bereuen: denn die mit äußerster Sorgfalt und eingehendem Verständniß von ihr gefertigte Copie, die ich Wolf verdanke, behauptet sich vollständig, selbst zwischen Tintoretto und Sebastian del Piombo.

Lange hatte ich um des großen Andrea del Sarto Meisterwerk, die Madonna del Grifeo oder delle Arpie, in der Tribune der Uffizien, umsonst geworben. Nach vielfältigen fruchtlosen Bemühungen aber erreichte ich, daß sie an einen Platz gebracht wurde, wo es möglich war, sie zu copiren. Daß Wolf diese Aufgabe in so vorzüglicher Weise gelöst, muß ihm besonders hoch angerechnet werden; denn es ist keine Kleinigkeit, nach langer, fast ausschließlicher Beschäftigung mit den Venezianern sich in einen so völlig verschiedenen Styl zu finden. Was aber soll ich zum Preise von Andreas Madonna sagen? Jedes Lob, und wäre es das überschwänglichste, erscheint hier als matt. Es ist besser, vor solcher unergründlichen Schönheit zu verstummen, als sie mit inadäquaten Worten zu feiern. In der heil. Jungfrau, wie sie auf hohem Postamente anbetungheischend dasteht, vereinigt sich die Göttlichkeit der Himmelskönigin mit aller Reizfülle des irdischen Weibes, und ich kenne außer der sistinischen keine Madonna, die dem Ideal einer

Mutter Gottes so nahe käme, wie diese. Auch der Christusknabe und die untenstehenden heil. Franciscus und Johannes sind von so seltener Vollendung und bilden, mit der heil. Jungfrau vereint, ein so herrliches Ganzes, daß man davor, wie vor einer Offenbarung göttlicher Glorie steht. — Eine zweite, kleinere Madonna von Andrea im Palast Pitti kommt zwar der ebengenannten nicht gleich, ist aber höchst liebenswürdig und mit Vorzügen ausgestattet, wie sie ihr nur der Meisterpinsel des großen Florentiners verleihen konnte; ich freute mich daher, auch sie in einer des Originals völlig würdigen Copie Wolfs bei mir aufhängen zu können.

Das fast einzige, wirklich beglaubigte Staffeleigemälde Michel Angelos, die Madonna mit Joseph und dem Jesuskinde in der Tribune zu Florenz, war mir von jeher überaus lieb gewesen und hatte, seit ich es zuerst gesehen, stets vor meinem Geiste gestanden. Manche stoßen sich an den, freilich nicht gerade weichen Formen, an dem wenig gefälligen Colorit; aber mir hat es immer ferne gelegen, wenn ich die Hauptsache an einem Kunstwerk gut fand, wenn es stark zu meinem Gefühle sprach, an Einzelheiten zu mäkeln. Worauf dieser mächtige Eindruck, den Michel Angelos Rundbild gleich zu Anfang auf mich machte und noch fortwährend auf mich macht, beruht, davon vermag ich nicht Rechenschaft zu geben. Der letzte Grund

unseres Wohlgefallens am Schönen ist eben etwas Undefinirbares. Wenn wir den Duft einer Blume besonders lieben, vermögen wir nicht zu beweisen, daß derselbe vorzüglicher sei, als der der übrigen, und eben so wenig können wir Solche, die darin nicht empfinden wie wir, zu unserem Geschmack bekehren. Mögen denn Andere sich vor Buonarottis Madonna bekreuzen und sie ein häßliches Mannweib nennen, ich, bei meiner Vorliebe für sie, die durch ein halbes Menschenleben nicht vermindert worden war, hatte gewiß Recht, sie für mich copiren zu lassen.

Nachdem in meinen Räumen sich so viele Gemälde angehäuft hatten, daß die Aufnahme neuer eine Ueberfüllung derselben und eine Beeinträchtigung im Genusse der schon vorhandenen herbeigeführt haben würde, mußte ich den Entschluß fassen, meiner Sammlung keine weitere Ausdehnung zu geben. Das letzte Bild, das für mich zu copiren ich Wolf beauftragt habe, ist Correggios Giorno oder heil. Hieronymus in der Gallerie zu Parma. Dieser Maler hat nie zu meinen Lieblingen gehört, und ich bin der Meinung, daß er lange sehr überschätzt worden ist, ja noch heute überschätzt wird. In fast allen seinen Werken stört mich Affektirtheit und Ziererei, besonders jenes süßliche, widrige Lächeln, das er seinen Figuren leiht; ich sehe in Correggio, obgleich er in der Blüthezeit der Kunst lebte,

sich schon deren Verfall stark ankündigen. Daß er aber in technischer Hinsicht bewundernswürdig ist, habe ich nie verkannt und so wünschte ich denn auch ein Specimen der Leistungsfähigkeit eines so berühmten Mannes aufweisen zu können. Kein Bild nun schien dazu geeigneter, als der genannte „Giorno" in Parma, der wohl mit Recht als Correggios Meisterstück gilt. Es ist in ihm eine Fülle des Lichts, wie man sie nie gesehen hat, und ein wirklich fabelhafter Glanz des Colorits, und wegen dieser Vorzüge wollen wir denn über die Grimasse der meisten Figuren, namentlich des Christkindes, hinwegsehen.

Bei einer Ueberschau der elfjährigen angestrengten Thätigkeit, welche Wolf in der Reproducirung der Werke alter Maler für mich entfaltet hat, muß man ebenso über die Fülle, wie über die Trefflichkeit seiner Leistungen erstaunen. Da er erst in der Blüthe des Mannesalters steht, liegt noch ein ausgedehntes Feld für weitere Arbeiten vor ihm. Aber selbst wenn er jetzt mit denselben abschlösse, hätte er schon genug für ein ganzes Menschenleben gethan. Ein Denkmal der Liebe und innigen Hingebung, mit der er sich in Tizian, Paolo, Giorgione und Palma versenkt hat, ist auch sein Originalgemälde, ein venezianisches Festgelage auf Murano, auf welchem ein schöner Widerschein der Glanzperiode italienischer Kunst ruht. Allerdings

ist dies nicht die Bahn, welche ihm durch die eigenthümliche Richtung seines Talentes vorgezeichnet wurde. Aber wenn ihm für die Arbeiten, in denen sein Hauptverdienst besteht, keine Jury unserer Ausstellungen eine Medaille verliehen hat, so ist er statt dessen des Dankes aller ächten Kunstfreunde gewiß. Schon die gegenwärtige Generation wird vielleicht den Untergang von Tizians „Familie Pesaro" erleben, da die Farben nur noch als eine dünne Schicht über der Leinwand liegen und bei einer leichten Erschütterung herabfallen müssen. Dann wird August Wolf der Ruhm zu theil werden, das göttliche Bild der Zukunft gerettet zu haben, und wenn nach und nach auch die anderen Meisterstücke einer noch unerreichten Kunst, die er copirt hat, den vielen, die schon zu Grunde gegangen, nachfolgen, werden ihn unsere späten Enkel dafür preisen, daß er ihnen noch den Genuß derselben ermöglicht hat.

---

Es ist eine wehmüthige Empfindung, die mich beschleicht, indem ich das letzte Gemälde, die Copie nach Correggio, in meiner Gallerie aufhänge. Denn die Bildung dieser Sammlung hat die Mußestunden von vierundzwanzig Jahren angenehm für mich ausgefüllt, indem ich mit den Künstlern die Sorge um das Gelingen ihrer Werke, sowie die Freude über

die glücklich vollendeten theilte. Doch verbindet sich damit auch ein Gefühl der Befriedigung, wenn ich auf diese Periode zurückblicke. In Folge der herzlichen Verachtung, die ich von jeher, in Kunst wie Literatur, gegen die Tagesmode gehegt, traf ich meine Auswahl stets im entschiedensten Gegensatze gegen dieselbe und habe mein Prinzip als das richtige bestätigt gefunden; denn während die von mir gewählten Kunstwerke sich, wenn auch nur langsam und in engen Kreisen, den Weg zu dauernder Anerkennung bahnen, habe ich den Modegeschmack mit den von ihm gehätschelten Producten seitdem schon mehrmals Bankerott machen sehen. Weiter muß ich es ein Glück nennen, daß, als ich anfing zu sammeln, eine Anzahl ausgezeichneter Talente auf der vollen Höhe ihrer Schaffenskraft standen. Hätte ich nur zehn Jahre später begonnen, so wäre es mir unmöglich gewesen, so viel Treffliches zusammen zu bringen; denn wie manche Begabte sich auch unter dem jüngeren Nachwuchs finden mögen, der hohen, ächten, idealen Kunst weihen sich nur Wenige, und was das Schlimmste ist, diese Wenigen finden keine Ermuthigung durch das Publikum, werden daher meist, wenn sie nicht nach fruchtlosem Ringen früh zu Grunde gehen, mit gebrochenen Kräften auf andere Bahnen getrieben, welche heute allein noch Erfolg versprechen. Träte jetzt ein Genelli oder ein Feuerbach auf, sie würden wo möglich

noch mehr vernachlässigt werden, als jene es wurden, da ich sie kennen lernte. Die Hoffnung, daß mit dem neuen deutschen Reiche eine Periode frischen geistigen Lebens anbrechen werde, schwindet mehr und mehr, und es wäre thöricht, die Regierenden dafür verantwortlich zu machen. Denn wenn selbst Perikles und Lorenzo von Medici vereint an die Spitze dieses Reiches träten, um eine solche Blüthenepoche in ihm hervorzurufen, ihr Streben würde an dem heute in Deutschland lebenden Geschlechte scheitern, das nur noch Sinn für das Leerste hat, und, wie dies Schicksal stets die Hohlheit ereilt, auf den verschiedensten Gebieten der Kunst und Literatur mehr und mehr die Beute von Spekulanten und Schwindlern wird. — Für mich knüpft sich endlich an die Sammlung, der ich diese Blätter gewidmet habe, noch eine Erwägung von Werth. Bei der eisigen Kälte und tödtlichen Gleichgültigkeit, welche die ganze deutsche Nation von jeher meinem eigenen poetischen und literarischen Schaffen gezeigt hat und noch jetzt zu zeigen fortfährt, wo mein Abend hereinbricht, liegt es wohl oft nahe, daß mich tiefe Niedergeschlagenheit befällt und daß ich den Wunsch nicht zurückweisen kann, ich möchte lieber in England oder Italien, in Frankreich oder Spanien geboren worden sein. Ich kenne diese Länder genug, um zu wissen, daß mir dort nicht die Theilnahmlosigkeit begegnet wäre, wie im „Lande der Dichter und Denker."

Es ist hart, an der Neige eines von ernster Arbeit und begeistertem Streben erfüllten Lebens sich so trüben Gedanken hingeben zu müssen; wofern es dabei für mich einen Trost giebt, so liegt er, neben der Hoffnung auf eine empfänglichere Nachwelt, in dem Bewußtsein, daß i ch nicht theilgenommen habe an der Schuld, welche das deutsche Volk gleichzeitig gegen einige Andere geübt hat, vielmehr bemüht gewesen bin, das ihnen zugefügte Unrecht nach meinen schwachen Kräften zu sühnen. Und wenn es mir gelungen ist, den Bann der Verkennung, unter dem Deutschland schon so viele seiner besten Söhne verkümmern ließ, auch nur von Einem derselben hinwegzuheben, so werde ich mir in meiner letzten Stunde sagen können, daß ich nicht vergebens gelebt habe.

**Die Heldensagen des Firdusi.** In deutscher Nachbildung nebst einer Einleitung. 3 Bände. Dritte verbesserte Auflage. 8.
Elegant geheftet M. 15. —
Elegant gebunden M. 20. —

**Stimmen vom Ganges.** Eine Sammlung indischer Sagen. Mit einem Anhange: Nalodaya. Ein indisches Gedicht in deutscher Nachbildung. Zweite Auflage. 8. M. 3. —

**Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien.** Zwei Bände. Zweite vermehrte Auflage. Elegant geheftet M. 9. —
Elegant gebunden M. 12. —

**Heliodor.** Ein dramatisches Gedicht. M. 3. —
Elegant gebunden M. 4. —

**Strophen des Omar Chijam.** Deutsch. M. 3. —
Elegant gebunden M. 4. —

**Weihgesänge.** 2. Auflage. Geheftet. M. 3. —
Elegant gebunden M. 4. —

**Timandra.** Trauerspiel. Geheftet. M. 3. —
Gebunden M. 4. —

**Atlantis.** Trauerspiel. Geheftet. M. 3. —
Gebunden M. 4. —

**Die Plejaden.** Ein Gedicht in zehn Gesängen. Zweite Auflage. Geheftet M. 3. —
Elegant gebunden M. 4. —